DER
CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER
KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

Jacopo Tintoretto (1518—1594) / 62×75 cm
DR. BENEDICT & CO., G.M.B.H.
Ankauf BERLIN, Friedrich-Ebert-Straße 2/5 Verkauf

JANUAR-HEFT 1 1927 JAHRGANG XIX

KLINKHARDT UND BIERMANN
VERLAG × LEIPZIG × BERLIN

FLATOW & PRIEMER

Ausbau eleganter u. einfacher Wohnungen
Eigene Ateliers, Tapezierer- u. Tischlerwerkstätten
Eigene umfangreiche Holzkellereien

Gegründet 1836

BERLIN W 10, Viktoriastraße 29

EDGAR WORCH

vorm. LUDWIG GLENK

Antiquitäten
Spezialität: Alt-China
Ankauf / Verkauf

BERLIN / UNTER DEN LINDEN 31
ZENTRUM NR. 4629

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT
FÜR KÜNSTLER / KUNSTFREUNDE UND
SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON

PROFESSOR Dr. GEORG BIERMANN

IN BERLIN

*

XIX. JAHRGANG 1927

KLINKHARDT & BIERMANN VERLAG / LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

INHALTS-VERZEICHNIS

AUFSÄTZE

Adam, Leonhard, Ein indisches Relief 24
— Ein chinesisches Relief 120
— Die Kunst des alten Amerika und die alte Welt 250
— Eine chinesische Tierplastik der Sungzeit 274
Baum, Julius, Die Skulpturensammlung Hugo Wilm. I. 751
Bethe, Hellmuth, Ein unbekannter norddeutscher Schnitzaltar des 14. Jahrhunderts 303
Bloch, Vitale, Vom Amsterdamer Kunsthandel 599
Biermann, Georg, Ein Doppelbildnis der Mme. Labille-Guiard 8
— Das Stilleben in der deutschen und französischen Malerei 148
— Rubens Bildnis des Lizentiaten Hendrik van Thulden 276
— Ein Hauptwerk des Hans v. Marées 350
— Courbets „Wald von Fontainebleau" 510
— Um ein Hauptwerk von Degas 669
Cunow, Heinrich, Der Zweck ethnographischer Museen 107
Doesburg, Theo van, Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung 564
Dreyfus, Albert, Claude Monet † 60
Eberlein, Kurt, Caspar David Friedrich: Nebelmorgen im Gebirge 347
Friedländer, M. J., Neues zu Quentin Massys 1
— Zur Londoner Leihausstellung belgischer Kunst 207
— Alte Kunst am Mittelrhein 527
— Der Holländer Geertgen van Haarlem 623
— Über das Wesen der Kennerschaft 719
Freund, Frank E. Washburn, Vom amerikanischen Kunsthandel 239
— Eine Rubens-Ausstellung in New York 406
— Die Sammlung Benson 495
— Kunstpflege in Amerika 724
Geisberg, Max, Ein neuer früher Cranach-Holzschnitt 171
Giedion, Sigfried, Zur Situation der französischen Architektur I. 15, II. 174, III. 310
— Die Wohnung 760
Göbel, Heinrich, Die „mythologischen Episoden" aus der Brüsseler Werkstatt des Albert Auwercx 631
Gold, Alfred, Julius Meier-Graefe, zu seinem 60. Geburtstag 377
— Französische Bilder und deutsche Expertisen 439
Grohmann, Will, Kokoschka, Hindemith, Schlemmer 90
— Oskar Kokoschka: Lot und die Töchter 221
— Das neue Europa auf der Zentenar-Ausstellung in Hamburg 503
Kieser, E., Die Bekehrung des Paulus bei Rubens 655
Kohlhaussen, Heinrich, Über eine Gotische Lüneburger Truhe 83
Kuhn, Alfred, Edvard Munch und der Geist seiner Zeit 139
— Max Liebermann. Zu seinem 80. Geburtstag 431
Kunze, Irene, Die Ausstellung italienischer Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zu Berlin 379
Mayer, August L., Unbekannte Spanier 217
— Das Original der Küchenmagd von Velasquez 562
Meier-Graefe, Julius, Die Franzosen in Berlin 43
Metz, Peter, Alte Kunst am Mittelrhein (I. Plastik und Kunstgewerbe) 463
Ozzòla, Leandro, Ein Frauenbildnis des Velasquez in Rom 534
Poglayen-Neuwall, Stephan, Ein wiederaufgetauchtes Frühwerk Tizians? 591

Poensgen, Georg, Zu einem Gemälde des Paulus Potter 597
Raeber, Willi, Wilhelm Trübner 75
— Die Böcklin-Jahrhundertausstellung in Basel 318
Roh, Franz, Karl Haiders Bildform 339
Salmony, Alfred, Die Neuerwerbungen der neuzeitlichen Galerie im Museum Wallraf-Richartz 433
— Ostasiatische Kunst am Berliner Markt .... I. 538, II. 663
Scharf, Alfred, Das flämische Landschaftsbild 687
Schellenberg, Alfred, Schlesische Textilkunst auf der Ausstellung Breslau-Scheiting 1927 477
Schneider, Arthur v., Ein frühes Vesperbild vom Oberrhein 10
Schubring, Paul, Zu Donatello 399
— Zwei Bilder der Atalante-Sage 559
Schwabacher, Sascha, Die Impressionisten der Sammlung Camondo im Louvre 367
Steinbart, Kurt, Zwei Madonnen des Jan von Scorel 62
Suida, Wilhelm, Die Sammlung Gualino in Turin 693
Trübner, Jörg, Zwei unbekannte sienesische Primitive in Berlin 271
Waetzoldt, Wilhelm, Max J. Friedländer 335
Wescher, P., Zwei niederländische Bildnisse 115
— Eine Zeichnung des Hugo van der Goes 474

KLEINE BEITRÄGE

Adam, Leonhard, Ein hochasiatischer Türkisenschmuck 103
Baer, Leo, Henry E. Huntington 423
Biermann, Georg, Ein unbekanntes Doppelbildnis von Antoine Pesne 38
— Le Clairon v. Manet 73
— Ein neues Kunsthaus in Berlin 235
Dreyfus, A., Die Daumiers der Sammlung Bureau 296
Eberlein, K. K., „Der Sommer" von C. D. Friedrich 38
— Ein unbekanntes Bild von C. D. Friedrich 327
E., Zu einem Hieronymus-Holzschnitt des 15. Jahrhunderts 780
Faille, J. B. de la, Unbekannte Bilder von Vincent van Gogh 101
Fels, Florent, Kunst in Paris 673
Freund, F. E. W., Vom Amerikanischen Kunstmarkt 425
— New Yorker Auktionen 199
Giedion, Zur Werkbundausstellung „Die Wohnung" Stuttgart 1927 131
— Der Wettkampf um das Haus der Nationen 265
— Zum neuen Bauen 459
Göbel, H., Die Wandteppiche der Touraine 102
Kuhn, Ausstellung deutscher Malerei in Paris 30
— Schaffende Hände 130
Poglayen-Neuwall, Zum Tode Albert Figdors 205
Römer, E., Die deutsche Kunstschutzliste 355
Szkolny, Justizrat Dr. Felix, Die Haftung für die Echtheit von Kunstgegenständen 364
Wilm, Hubert, Münchens Bedeutung für den Antiquitätenhandel 699

RUNDSCHAU

SAMMLUNGEN

Basel. Neuordnung der Museumsverhältnisse 512
Bautzen. Vom Stadtmuseum 606
Berlin. Neuerwerbungen der Gemäldegalerie d. Kaiser-Friedrich-Museums 66
— Erwerbungen für das Deutsche Museum 445
— Die Handzeichnungen der Nationalgalerie 448
— Eine Rubens-Landschaft für das Kaiser-Friedrich-Museum 704
Breslau. Provinzialmuseum 679
Dessau. Die Fürst Georgs-Bibliothek 622
— Die Anhaltische Gemälde-Galerie 671
Düsseldorf. Die Zeichnungen-Sammlung der Kunstakademie 282
Edinburgh. Vermeer-Stiftung 66
Essen. Der Manetverkauf.. 772
Frankfurt a. M. Neuordnung des Frankfurter Kunstgewerbemuseums .. 279
— Vom Staedelschen Kunstinstitut 285, 547
Haag. Eine Neuerwerbung des Mauritshuis 704
Hamburg. Die Erwerbungen der Justus-Brinckmann-Gesellschaft 639
Hannover. Das Museum der Provinz Hannover .. 156, 545, 772
Karlsruhe. Neuordnung des Bad. Landesmuseums 571
Kiel. Neuerwerbungen der Kunsthalle 446
Köln. Neuerwerbung, Wallraf-Richartz-Museum.... 462
Kowno. Museum 514
London. Neuerwerbung der National Gallery 66
— Neuerwerbungen des Britischen Museums 353
— Ein Werk des Giuseppe Bazzani in der National Gallery 512
Madrid. Neuerwerbung des Prado 67, 322
Mannheim. Neuerwerbungen der Kunsthalle 421
Marburg. Das Jubiläums-Kunstinstitut 435
Moskau. Ausbau der Museen 415
— Moskau restauriert 422
Moskau. Neuerwerbungen des „Museums Moderner Kunst" 546
München. Residenzmuseum 772
New York. Tizian-Bildnis des Alfonso d'Este im Metropolitan Museum ... 333
Nowgorod. Russische Funde im Museum 264
Nürnberg. Moderne Galerie 772
Paris. Ein Selbstporträt Claude Monets im Louvre 154
— Die Neuerwerbungen des Louvre 351
— Die zweite Stiftung Moreau-Nélaton........... 771
Prag. Moderne Galerie.... 420
Rom. Grabmal Sixtus IV. .. 130
— Die Freskenrestauration im Vatikan 233
Venedig. Die Galerie im Cà Doro 154
Wien. Aus den Museen ... 354

AUSSTELLUNGEN

Aachen. Bastiné 262
Basel. Van Gogh 485
Berlin. Akademie (Frühjahrsausstellung) 287
— Bildteppiche des 13. bis 15. Jahrh. 735
— Birkle, Albert 609
— Böcklin in der National-Galerie 705
— Cézanne, Paul 288
— Chinesische Grabstatuetten 32
— Crodel 450
— Das Problem der Generation, die um 1880 geborenen Meister von heute 414
— Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst 417
— Degner 450
— Dtsch. Kunstgemeinschaft 162
— Die Maler der Familie Lepsius 287
— Die schaffende Frau in der Kunst 389
— Dietrich, Adolf 287
— Domscheit............. 450
— Ehmsen, Erich 96
— Felixmüller 96
— Franzosenausstellung .. 29, 97
— Garbe, Herbert 676
— Gawells, Oskar 96
— Gespensterholzschnitte ... 287
— Glöckner, Hermann 608
— van Gogh bei Wacker ... 774
— Gramatté, Walter ... 450, 676
Berlin. Grosz, George .. 28, 123
— Große Berliner Kunstausstellung 322
— Gulbranson, Olaf 774
— Haller, Hermann ... 287, 324
— Heckel, Erich 450, 741
— Herbig 450
— Hildebrandt, Lily 94
— Hofer, Karl 190
— Kaus, Max 450
— Kirchner, Joachim 450
— Klemm, Jörg 287
— Klossowski, Erich 68
— Kokoschka, Oskar 125
— Kollwitz, Käthe 740
— Krauskopf 324
— Liebermann, Max 450
— Maclet, Elisée 30
— Maler, die keine sind ... 96
— Melzer, M. 774
— Munch-Ausstellung im Kronprinzenpalais 191
— Nachexpressionist. Maler . 225
— Neuschul, Ernst 95
— Ostpreußenkunst 227
— Pechstein, Max 190, 450
— Per Krogh 324
— Picasso, Pablo, der Zeichner 642, 706
— Primitive Italiener .. 558, 575
— Radziwill 518
— Renaissance- und Frühbarockmöbel 451
— Renoir 741
— Roeder, Emy 676
— Schmid, W. 95
— Schmidt-Rottluff 163, 450
— Schülerzeichnungen 162
— Sezession 226
— Signac, Paul 163
— Slavona, Mana 257
— Slevogt, Max 28
— Spitzweg, Carl 225
— Stillebenschau 162
— Szwarc 774
— Tischler, Viktor 95
— Trübner, Wilhelm 223
— Utrillo 29
— Voll, Christoph 706
— Wagner, Wilhelm 324
— Werkkunst 1927 227
— Wolf, Gustav 126
— Wolff, G. H. 608
— Wollheim, Gert 608
— Zorn-Graphiken 577
Chemnitz. Momper, Joos de 609, 643
— Slevogt 262
Danzig. Deutsche Bildniskunst unserer Zeit 742
Dresden. Akademie und deutscher Künstlerbund .. 452
— Baumeister, W. 455

Dresden. Bertelson, A. 775
— Birnstengel, Richard 165
— Campigli 259
— Dietsch, Ernst 645
— Hettner, O. 165
— Kirchner, E. L. 775
— Kriegel, Willy 455
— Künstlervereinigung 775
— Marc, Franz 709
— Mitschke - Collande Constantin v. 164
— Neue österr. Kunst von Klimt bis Kokoschka 455
— Nolde-Jubiläumsausstellg. 126
— Rowlandson, Thomas 455
— Schlemmer, Oskar 455
— Schmidt-Rottluff 258
— Sieben jüngere Dresdner in der „Fides" 645
— Steger, Milly 455
— Tihanyi 259
— Wollheim, G. 775
Duisburg. Der moderne Innenraum 420
Düsseldorf. Clarenbach, Max 288
— Deusser, Adolf 288
— Fiori, E. de 580
— Hofer, C. 580
— Renoir 263
— Stern, Julius 520
— Zügel, Heinrich v. 198
Erfurt. Feininger 260
Frankfurt a. M. Nachexpressionistische Malerei .. 127
— Französische Meister aus Frankfurter Privatbesitz. 743
Hannover. L'Allemand, K. 775
— Ensor 229
— Europäische Karikatur .. 710
— Frühjahrsausstellung des Kunstvereins 197
— Oesterley, K. Fr. W. 775
Heidelberg. Fries, Ernst .. 486
Kassel. Jubiläumsausstellung der Kunstakademie 515
Köln. Corinth, Lovis 455
— Feuerbach, Anselm 389
— Kunstverein 390
— Mittelalterliche Kunst aus Kölner Privatbesitz 735
— Seewald, R. 776
— Sezession 34
Krefeld. Süd-Asien 774
Leipzig. Europäisches Kunstgewerbe 1927 193
— Ingres bis Cézanne 33
— Kunstverein 194
London. Flämische und belgische Kunst v. 1300-1900 158
Madrid. Zuloaga 78
Mannheim. Adrion 456
Mannheim. Abstrakte Malerei 163
— Dietrich, Adolf 744
— Graphische Werbekunst . 744
— Kuhn, E. 456
— Fuhr, Xaver 455
— Munch-Ausstellung 26
— Utrillo 456
München. Altchines. Farbenholzschnitte 389
— Beckmann, Max 197
— Bertrand, Pierre 743
— Ehmsen, H. 743
— Fohr 165
— Große Sommerausstellung 548
— Heine, Th. Th. 197
— Henningsen, Hans 678
— Herbig, Otto 743
— Herpfer, F. 128
— Hertling, W. J. 197, 229
— Hodler 196
— Hofer, Karl 679
— Jutz, A. 129
— Kandinsky 227
— Kubin 288
— Loheland-Schule 289
— Redon, Odilon 678
— Reichel, Hans 743
— Scherer, Fritz 743
— Schiltz, Hans 743
— Schinnerer, Adolf 678
— Schuleins, J. W. 128
— Schwalbach 743
— Sieck, R. 743
— Singer, W. H. 676
— Togores 228
— Urschbach, Fritz 197
— Wagner, M. 743
— Weiß, E. R. 228
— Wilm, Hubert 167, 676
New York. Beckmann, Max 519
— Bourgeois Boys 456
— Mod. Werke bei Brummer 518
— Moderne Klassiker 518
— Multi-nationale Ausstellungen 519
— New Yorker Ausstellungen 222
Paris. Berliner Sezession .. 739
— China-Jade-Ausstellung .. 257
— Exposition multinationale 191
Wien. Englische Ausstellung 607
— Große Kunstausstellung . 390
— Hagenbund 99
— Österreichische Porträtausstellung 1815—1914 .. 708
— Ploberger, H. 98
— Schindler, Karl 198
— Schweden in Wien 166
— Thalmann 98
Zürich. Italienische Malerei 418
— Kokoschka 578
— Neue Wohnung 71

PERSONALIA

Allebé, August, † 100
Brinckmann, Prof. A. E. .. 458
Bruhns, Prof. Dr. Leo 129
Cauer, Stanislaus 646
Cohen, Fritz, † 269
Dami, Luigi, † 129
Duret, Théodore, † 100
Elias, Julius 458
Fierens-Gevaert, Hyppolite † 129
Friedländer, Geh.-R. Dr. Max J. 487
Fries, Prof. 234
Gall, Ministerialrat Dr. Ernst 550
Gerstenberg, Prof. 234
Goltz, Hans, † 718
Golubkina, Anna Ssemjonowna, † 647
Gris, Juan, † 324
Grosse, Ernst, † 99
Gutfreund, Otto T. 421
Höwer, Dr. Otto 264
Huntington, Henry E., † 391, 423
Klasing, Johannes, † 334
Köhler, Bernhard, † 269
Kollwitz, Käthe 420
Kubin, Alfred 290
Kustodjew, Boris Michajlowitsch, † 420
Liebermann, Max 458
Liphart, Ernest Karlowitsch 647
Mitius, Dr. Otto, † 167
Modersohn, Paula 776
Nélaton, Moreau, † 325
Nicola, Giacomo de, † 129
Nolde, Emil 325
Pappé, Arkady Matjewitsch, † 167
Poljenoff, Dmitrjewitsch Wassilij, † 549
Rohde, Dr. Alfred 550
Rysselberghe, Theo van, † 72
Schestag, Hofrat 392
Schinle, Benedikt, † 167
Schmidt, Prof. Robert 776
Schmitz, Prof. H. 776
Schtscherbakiwskij, Danilo Michajlowitsch, † ... 458
Sgura, Wladimir Wassiljewitsch, † 647
Six, J., † 72
Sterl, Prof. Robert 366
Storck, Dr. W. F., † 581
Térey, Gabriel v., † 290
Trapesnikoff, Dr. Trifon G., † 99
Trenkwald, Hofrat 391
Trübner, Wilh. 776
Uebe, Dr. F. Rudolf, † 487
Verster, Floris, † 100
Vogel, Prof. Dr. Julius, † .. 646
Volbach, Fritz Wolfgang .. 392

Waetzoldt, Geh.-R. W. . . 167 430, 550
Wulff, Prof. Dr. Oskar . . . 392

DENKMALPFLEGE

Die Wiederherstellung des Mainzer Doms 230
Potsdamer Denkmalpflege . . . 325
Zur Frage der öffentlichen Denkmalpflege in Preußen 610

KUNST-LITERATUR

Bange, E. F., Peter Flötner (H. Zimmermann) 294
Benkard, Ernst, Das ewige Antlitz (S. Schwabacher) . 394
Beschreibendes Verzeichnis d. Miniaturhandschriften der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin. I. Bd. Die Phillippshandschriften (Kuhn) 584
Biehl, Walter, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters (Biermann) 362
Binyon, Laurence, Les peintures chinoises dans les colections D'Angleterre (L. Bachofer) 422
Bode, W. v., Botticelli. Klassiker der Kunst (Biermann) 551
Brandt, Paul, Schaffende Arbeit und bildende Kunst (Schubring) 491
Cartellieri, Otto, Am Hofe der Herzöge von Burgund (Biermann) 586
Codex Gisle (Biermann) 292
Coomaraswamy, A. K., Geschichte der indischen Kunst (With) 778
Conton, L., Torcello (Brosch) 555
Dussler, L., Signorelli. Klassiker der Kunst (Biermann) 551
Festschrift für Julius von Schlosser (Biermann) 292
Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen (Paul Schubring) 362
Fiocco, Giuseppe, L'Arte di Adrea Mantegna (L. Brosch) 422
Friedländer, M. J., Die altniederländische Malerei Bd. IV (Biermann) 359
Ders. Bd. V 778
Gasquet, Joachim, Cézanne (Biermann) 393
Grohmann, W., Das Werk Ernst Ludwig Kirchners (Kuhn) 393
Habicht, V. C., Maria (S. Schwabacher) 522
Hambruch, Paul, Ozeanische Rindenstoffe (A. Rohde) 524
Hobson, G. D., Maioli, Canevari and Others (Homeyer) 711
Hürlimann, Martin, Frankreich (Biermann) 613
Jaspers, Karl, Strindberg und van Gogh (Schwabacher) 645
Kröller-Müller, Die Entwicklung der modernen Malerei (Poglayen-Neuwall) . . 521
Kuhn, Alfred, Der Bildhauer Hermann Haller (Biermann) 554
Langer, Richard, Totenmasken (S. Schwabacher) . . 394
Lefuel, Hector, François Honoré Georges Jacob-Desmalter (Schwabacher) 614
Lewald, Fanny, Römisches Tagebuch (R. Wittkower) . . 133
Loeber Jun, J. A., Das Batiken (S. Schwabacher) . . . 614
Marlé, Raimond v., The Development of the italian Schools of painting (Suida) 582
Meyer, Hans, Böhmisches Porzellan u. Steingut (G. E. Pazaurek) 488
Meier-Graefe, J., Pyramide u. Tempel (Biermann) 711
Noguchi, Yone, Hiroshige (S. Schwabacher) 36
Pestalozzi-Pfyffer, A., Der Meister E. S. und die Schongauer (H. Zimmermann) 360
Pinder, W., Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas (Roh) 521
Planiscig, Leo, Andrea Riccio (Biermann) 294
Rackham, Bernard, Early Netherlands Majolica (M. Sauerlandt) 612
Rheinische Malerei der Biedermeierzeit (Curjel) 521
Ronaldshay, Lord, Examples of Indian Art at the British Empire Exhibition 1925 (Bodmer) 37
Scheffler, Karl, Die europäische Kunst im 19. Jahrh. I. (P. F. Schmidt) 133
Schiefler, Gustav, Der graphische Katalog v. Ludwig Kirchner (Kuhn) 393
Schubring, Paul, Die Architektur der italienischen Hochrenaissance (S. Schwabacher) 134
Schulenburg, Werner von der, Der junge Jacob Burckhardt (Eberlein) 586
Secker, H. F., Die Galerie der Neuzeit im Wallraf-Richartz-Museum (P. F. Schmidt) 777
Servaes, Franz, Rembrandt im Rahmen seiner Zeit (Eberlein) 586
Stahl, Fritz, Weg zur Kunst (Friedeberger) 551
Waetzoldt, Wilhelm, Das klassische Land (Biermann) 648
Weisbach, Werner, Rembrandt (Eberlein) 586
Weise, Georg, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten (A. L. Mayer) . . 612
Wettergen, Euk., Moderne schwedische Werkkunst (Roh) 711

Jahrbücher

Jahrbuch der asiat. Kunst II. (E. Gratzl) 35
The Year Book of Oriental Art and Culture (E. Grosse) 36
Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Eberlein) 134

Im April 1927 brachte der Cicerone außerdem ein Sonderheft Kunstliteratur heraus, das in diesem Register nicht mit enthalten ist.

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

Amsterdam. Smlg. Bellingham und de Robiana 428
— Sammlung Ch. Morin 235, 266
— Sammlung Preyer 680
— Sammlung A. Prouvost Roubaix u. Liquidation L. 680
— Sammlung J. Simon 328, 680
Antwerpen. Sammlung Flor Burton 136
Berlin. Sammlung Graf Adelmann, Köln 136, 235
— Antiquitäten 652, 714
— Sammlung Benario 168, 200, 588
— Sammlung Walter Bondy 297
— Franz. Lithographien aus ehemals fürstl. Besitz . . . 104

Berlin. Gemälde alter Meister vom 15.—18. Jahrhundert 200
— Sammlung Freih. v. Gemmingen 713
— Sammlung Anna Goldschmidt, Wien 650
— Nachlaß R. Ph. Goldschmidt 713
— Nachlaß Ph. R. Goldschmidt 747
— Sammlung Haenert 266
— Sammlung Heyer, Köln . . 556
— Sammlung Huldschinsky . 713
— Sammlung Dr. Jacobi, Kiel 588
— Nachlaß Graf Kanitz . . . 298
— Sammlung André Kirchberger 713
— Bibliothek Köpcke, Hamburg 202
— Sammlung Ernst Körner . . 714
— Sammlung Dr. J. Kranz, Wien 652
— Sammlung David Kugelmann 105
— Kupferstiche aus süddeutschem Besitz 266
— Kupferstiche des 16. bis 18. Jahrh. 588
— Kupferstiche des 15. bis 18. Jahrh. aus ungarischem Schloßbesitz 681
— Sammluug Leo Lewin 136, 168
— Sammlung Graf Felix v. Luckner 747
— Sammlung Jacques Mühsam 588
— Moderne Bilder 298
— Moderne Gemälde aus verschiedenem Privatbesitz . . 747
— Sammlung Pearson . . 588, 650
— Nachlaß Graf Elemir Pejacsevich 298
— Sammlung Oskar Skaller 746
— Süddeutscher Adelsbesitz 73
— Sammlung Prof. Voss . . . 713
— Waffen aus dem staatlich-historischen Museum in Dresden 266
— Wiener Privatbesitz 105
Brüssel. Alte Meister 136
— Sammlung A. Finoelst, Paris 556
— Sammlung Dr. J. D. Meyer 300
Dresden. Gemischte Auktion 202
Frankfurt a. M. Gemäldeauktion 105
— Handzeichnungen 716
— Sammlung Alfr. Kurhaupt 616
— Sammlung Dr. Stefan v. Licht, Wien 716
— Sammlung Ludwig Marx 589, 714
Frankfurt a. M. Sammlung Robert Ohly 589
— Sammlung Pieper, Köln . 301
— Sammlung Generaldirektor Singewald 590, 616
— Sammlung Stolz, Wien 106, 202
— Sammlung Winckler 617
Freiburg i. Br. Sammlung Vogel, Cronberg 137
Hamburg. Sammlung Dr. G. Blohm 492
— Moderne Vorzugs- und Pressedrucke 747
Hannover. Sammlung Dr. Rinnebach 617
Köln. Alte Niederländer . . . 168
— Bilder des 19. u. 20. Jahrh. 617
— Gemälde alter Meister . . 716
— Meister d. Aachener Altars 236
— Sammlung Müller, Düsseldorf 684
— Sammlung Pieper, Soest . 106
— Westfäl. Privatkabinett . . 301
Leipzig. Börners Frühjahrsversteigerungen (Sammlung v. Hagen u. J. Wünsch-Wien) 205
— Sammlung Morisson, London 590, 618
— Sammlung d. Reichsgrafen Wenzel v. Nostiz-Rieneck 618
— Sammlung Franz Stöpel . 619
London. Alte Meister und frühe englische Bilder . . 299
— Anhalter Evangelien 329
— Bibliothek Christie-Miller 202
— Besitz W. A. Coats 327
— Sammlung Lord Curzon . 780
— Engl. Stiche und französ. Mezzotintos 748
— Illuminierte Handschriften 748
— Sammlung John Love . . . 300
— Pallavicini-Kollektion 300
— Architekt G. B. Russell . . 329
— Besitz Scott-Elliot, Cooke, und Parchase 329
Luzern. Slg. La Broderie . . 461
— Slg. Dr. Dreger, Waffen . . 462
— Graphik 684
München. Alte Meister und Miniaturen 330
— Ausländ. u. deutscher Besitz sowie Wiener Privat-Sammlung 74
— Moderne Gemälde, Aquarelle u. Handzeichnungen 748
— Sammlung B. † i. M. 237
— Sammlung Broili 717
— Ethnograph. Seltenheiten 168
— Sammlg. Prof. R. v. Haupt 74
— Sammlg. Prof. Helfreich 717
— Sammlg. Manheimer 138, 267
München. Sammlg. Ludwig Merkl 169
— Sammlg. Poln. Schloß aus freiherrlichem Besitz . . . 202
— Sammlung Rüttgers und Sönksen 620
— Nachlaß Steinbach 557
— Süddeutscher Privatbesitz 169
— SüddeutscherKunstfreund 330
— Nachlaß Ungerer und Antiquitäten 590
— Gemäldegalerie Zickel . . . 717
New York. Chiesasammlung 684
— China-Versteigerung 781
— Sammlung Owen Roberts 781
— Sammlung W. Salomon . . 780
Paris. Sammlung Bing 74, 328
— Sammlung Bureau 42
— Slg. Théodore Duret 138, 331
— Moderne französ. Bilder . 204
— Sammlung Dr. Noréro . . . 74
— Sammlung Pissarro 42
— Sammlung Sévadjian 74, 328
— Sammlung Willette 42
— Slg. Zoubaloff 42, 204, 328, 331
Stuttgart. Nachlaß Ernst Spannsail 267
Wien. Antiquitätenauktion . . 138
— Sammlung v. Mauthner-Markhof 621, 718
— Sammlung J. Salzer 630

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

Amsterdam. James Simon 718
Berlin. Sammlung Graf Adelmann 301
— Sammlung Walter Bondy 366
— Bilderauktion 17./19. Mai 366
— Sammlung Dr. Aurel v. Dobay 41
— Englische Farbstiche 238
— Slg. Girtanner, Zürich . . . 41
— Graphikauktion 748
— Sammlung Dr. Kranz . . . 748
— Bibliothek Köpcke. I. Teil 332
— Sammlung Leo Lewin . . . 269
— Lithographien 237
— Sammlung Pearson 685
— Sammlung Sandack 41
Frankfurt a. M. Bilderauktion 17. Mai 366
Leipzig. Boerner-Frühjahrs-Versteigerungen 302
London. Anhalter Evangelien 428
— Juli-Versteigerungen 428
Mailand. Segantini 42
München. Viktor Manheimer, Dtsch. Barockliteratur 332
Paris. Sammlung Bureau . . 396
— Mary Cassatt 331

Paris. Sammlung Hodgkins 331
— Sammlung Noréro 170
— Sammlung Porgès 41
— Rousseaus „Vier Jahreszeiten" 331
— Sammlung R. P. 749
— Adolphe Willette 330

VERSCHIEDENES

Galerie Aktuaryus in Zürich 750
Galerie Ernst Arnold 652
Beckmann-Graphik 558
Vom Berliner Markt 685
Der Botticelli der Sammlung Simon 750
Neue Kunsthandlungen in Berlin 365
Kunstmarkt in Berlin 333
Berlin-Paris (Dr. A. Gold) ... 269
Duveen Brothers kaufen die Sammlung Benson 493
Ein neuer van Dyck 590
Generalversammlung des Verbandes d. Deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels, München 460
Die van Goghs der Sammlung Kröller 526
Ein van Gogh für Zürich .. 750
Alte Samte und Brokate bei J. u. S. Goldschmidt 749
Grünewald-Entdeckungen? 745
Sammlung Victor Hahn 746
Galerie alter Kunst in Hamburg 750
Vom deutschen Kunsthandel 525, 621
Ein unbekannter Marées 782
Ein neues Kunst- und Auktionshaus in Hannover ... 686
Mainzer Bibel von 1462 395
Galerie Ferdinand Möller ... 398
Monumentalbronze des Avalokiteçvara 396
Graphisches Kabinett in München 718
New Yorker Markt 428
Ein Petrus Christus für New York 334
Quartier Tiergarten 494
Eröffnung Thannhauser 398
Die Tiepolos der Villa Girola 270
Ein Tintoretto-Porträt 704
Ein unbekannter Tizian 170
Ein neuer Vermeer 622
Freisprechung in der Angelegenheit der Wartburg-Teppiche 782
Edgar Worch 430

KATALOGE

Boerner-Kataloge 268
Bureau, Paul, Katalog 268
Chodowiecki-Katalog 430
Duveen-Katalog italienischer Meister 334
Fries, Ernst, der Landschaftsmaler 519
Gilhofer & Ranschburg, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister 654
Ein Goudstikker-Katalog 782
Graphik-Kataloge 206
Rosenthal, J., Kunst und verwandte Gebiete 654

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

A. EUROPÄISCHE KUNST

I. GEMÄLDE UND MINIATUREN

Adrion, L., Rennen in Deauville ... 229
Aertszen, Pieter, Besuch Christi bei Maria und Martha ... 556
Amberger, Christoph, Bildnis ... 700
Antonello da Messina, Madonna mit Kind ... 497
— Bildnis eines Gelehrten ... 697
Auffray, Alexander, Der viereckige Turm ... 31
Baldung Grien, Hans, Ecce homo. Glasgemälde ... 573
— Mater dolorosa. Glasgemälde ... 573
Bastiné, J. B. Joseph, Bildnis Fr. Chenet ... 262
Battistello, Madonna mit Kind ... 383
Bazzani, Giuseppe, Hl. Antonius ... 513
Beckmann, Max, Zu Hause 196
— Die Barke ... 415
Bellini, Gentile, Bildnis eines Türken ... 243
Bettelini, P., Mater divinae sapientiae ... 591
Bischof, Eduard, Dorf am Morgen ... 231
Böcklin, Sappho ... 319
— Sommertag ... 320
— Römische Landschaft ... 321
Bol, Ferd., Männl. Bildnis. Dat. 1652 ... 703
Bonington, Rich. Parkes, Volksfest in Neapel ... 331
Botticelli, Segnender Christus ... 721
Bouts, Dierick, Madonna mit dem Kind ... 213
Boze, J., Porträt Mirabeaus 355
Branchard, Emile, Akt ... 455
— Der Fluß ... 456
Brand, J. C., Ansicht vom Munkendorfer Lusthaus gegen Südost ... 356
Brouwer, A., Der Lausknacker ... 156
Brueghel d. Ä., P., Der Sturz des Ikarus ... 159
— Jan, Fahrweg auf waldiger Höhe ... 689
Buonaccorso, Niccolo di, Tafel ... 271
Bylert, Jan, Musikalische Gesellschaft ... 749
Campendonk, H., Hirtenszene ... 441
Campigli, Massimo, Frauen mit weißem Vogel ... 260
Carrà, Carlo, Solitudine ... 418
Caravaggio, Der ungläubige Thomas ... 381
Carpaccio, Vittore, Bildnis einer Venezianerin ... 499
Carracci, Lodovico, Vermählung der hl. Katharina 379
Carus, Karl G., Schweizerlandschaft ... 526
Cézanne, Stilleben mit Totenkopf ... 48
— Der Junge mit der roten Weste ... 49
— Wasserlandschaft ... 53
— Die Kartenspieler ... 56, 375
— Äpfel und Geschirr ... 151
— Venus und Amor ... 366
— Das Haus des Gehängten 374
— Stilleben mit dem Totenkopf. 1873 ... 392
— Maison de Zola à' Médan. 1877 ... 425
— Der Liebeskampf ... 505
Chardin, Hund und Ente ... 241
— Stilleben ... 241
Chavannes, Puvis de, Der Frühling ... 651
Chirico, Giorgio de, Springende Pferde ... 419
Clivette, Merton, Bildnis von Walt Whitman ... 222
— Vor dem Schneesturm ... 223
Clouet, Jean, Bildnis des Guillaume Budé ... 733
Cock, Jan de, Die Einsiedler Antonius und Paulus ... 606
Coello, Claudio, Die Verkündigung ... 218, 219
Coli, Giov. u. Gherardi, Filippo, Esther u. Ahasver 386
Coninxloo, Gillis van, Landschaft mit Parisurteil ... 688
Corinth, Lovis, Blumenstillleben ... 765
Corot, Kinderporträt ... 351
— Chateau de Rosny ... 354
— Landschaft bei Neapel ... 613
— Zwei Frauen am Brunnen 615
Coter, Colijn de, Die Hölle 269
Courbet, Der Nußbaum ... 45
— Die Badende ... 98
— Der Wald v. Fontainebleau 511
Cranach d. Ä., Lukas, Die Messe des hl. Gregor ... 270
Crespi, Giuseppe Maria, Flucht nach Ägypten ... 388
Daubigny, Ch. F., Baumblüte ... 444
David, J. L., Bildnis der Mme. de Servan ... 246
Degas, Frau sich kämmend 46
— Die Absinthtrinker ... 371
— Das Foyer der Tänzerinnen 372
— Vor den Tribünen ... 373
— Tanzstunde ... 668
Deiker, F., Der Sohn des Künstlers ... 517
Delacroix, Marokkanische Landschaft ... 45
Derain, André, Frauenkopf 191
Domenjoz, Raoul, Der Hafen von Cassis ... 30
Dreber, Heinrich Franz, Bukolischer Reigen ... 608
Dürer, A., Christophorus ... 673
Dyck, A. van, Männliches Bildnis. Um 1628 ... 589
— (wahrscheinlich), Die Bekehrung Pauli ... 659
Ensor, James, Die Versuchung des hl. Antonius. 1887 ... 233
— Die herabgerissene Maske 234
— Skelett besieht Chinaarbeiten ... 507
Fabre, F. X., Knabenbildnis 514
Fantin-Latour, H., Weinkaraffe, Obst und Blumen. 1865 ... 149
Feininger, Lyonel, Barfüßerkirche. 1926 ... 414
— Regenklarheit ... 506
Felixmüller, Conrad, Venus, die Schaumgeborene 97
Feuerbach, Anselm, Bildnis der Lucia Brunacci ... 420
— Mirjam ... 436
Fiore, Jacobello del, Madonna mit Kind ... 609
Forli, Melozzo da, Segnender Christus ... 696
Friedberger Altartafel, Geburt Christi. Um 1410 ... 529
Friedmann, Arnold, Akt ... 458
Friedrich, Caspar David, Der Sommer ... 39
— Der alte Baum ... 327
Fries, Ernst, Sorrento mit Tassos Geburtshaus ... 486
— Stift Neuberg und das Neckartal ... 519
— Der Sibyllentempel von Tivoli und der Ponte Lupo 581
Fust, Johannes u. Schoeffer, Peter, Biblia Latina, Mainz 1462 ... 395
Gauguin, Verehrung ... 43

Gauguin, Vögel aus Tahiti. 150
— Illustrierte Handschrift.. 771
Geertgen, Die Anbetung der Könige 625
— Die Verbrennung der Gebeine des Täufers 627
— Christus als Schmerzensmann 629
Gelder, Aert de, Familienbild 600
Géricault, Th., Pferde im Stall.............. 750
Ghirlandajo, D., Doppelbildnis des Francesco Sasetti und seines Sohnes Teodoro.............. 498
Giovanni di Paolo, Madonna mit Kind und zwei Engeln................ 576
Girolamo di Benvenuto, Weibliches Bildnis...... 501
Van Gogh, Iris im Krug.. 51
— Zypressen 54
— Weibliches Bildnis 55
— Selbstbildnis mit Strohhut. 1887 101
— Brabanter Bäuerin. 1885 101
— Näherin. Um 1885 102
— Kartoffelschälerin....... 102
— Feldbarbeiter. Um 1885.. 103
— Tunnel. Um 1887 104
— Landschaft. Um 1888.. 105
— Kastanienzweig 151
Gossaert, Jan, Bildnis Heinrichs von Nassau....... 215
Graff, Anton, Kinderbildnis 557
— Bildnis des Freih. v. Bülow 588
— Der Künstler und die Seinen 683
Greco, Die Verkündigung.. 220
— D. Julian Romero....... 323
Grosz, George, Bildnis der Mutter. 1925 123
Großberg, Carl, Hauptbahnhof Köln.......... 227
Guardi, F., Stadt an einem Kanal 244
Gußmann, Otto, Pastorale 452
Haider, Karl, Hintersee mit hohem Geröll. 1901 ... 338
— Vorfrühling bei Gauting. 1894 340
— Frühling. 1897......... 341
— Herbstlandschaft. 1898.. 342
— Frühlingsgewitter. 1901 . 343
— Hoher Göll. 1902 344
— Frühling. 1910......... 345
Heckel, Erich, Chocolat und Atof 417
Hemessen, Catherina van, Ruhe auf der Flucht ... 692
Herber, Richard, Feuerwehrmann.... 129
Hildebrandt, Lily, Zwei Hinterglasmalereien 94
Hirsch, Stephan, New Yorker Wolkenkratzer 457
Hobbema, M., Landschaft 66
Hodler, F., Glas und Frucht 152
— Jungfrau. 1911 195
— Genfersee. 1877........ 195
Hofer, C., Nachtlokal..... 190
— Häusergruppe 196
— Selbstporträt............ 578
— Giona. 1926 580
— Junges Mädchen........ 739
Hooch, Pieter de, Stickende Frau 157
Hoppner, John, Mrs. Billington................ 701
Jansen, F. M., Dolomiten.. 34
Janssen, Gerh., Im Bumbskeller auf der Ratinger Straße 520
Jeanneret. 1924.......... 179
Kandinsky, Bunter Kreis. 232
Kanoldt, Stilleben 228
Karfiol, Bernard, Mädchenakt.................... 518
Kleinenbroich, Wilhelm, Familienbild 435
Klemm, Walter, Eislauf... 230
— Jörg. Mussolini 289
Klossowski, Erich, Der Ochsenkarren 68
— Die Mariensäule........ 69
Kokoschka, Oskar, Else Kupfer. 1910 124
— Adele Astaire.......... 125
— Kloveniers Burgwall in Amsterdam. 1925 413
Kölner Miniaturist, etwa 1420, Kreuzigung 433
König, Leo von, Eugen d'Albert............... 740
Koninck, Salomon, Simson und Delila 252
Per Krogh, Knabenbildnis 674
Labille-Guiard, Adélaide, Doppelbildnis 9
Leal, Valdes, Immaculata conceptio.............. 583
Léger, Fernand, Der Flieger. 1920 162
Leibl, Wilhelm, Bildnis des Malers Fischer......... 437
Liebermann, Max, Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen 203
— Zwei Jungen nach dem Bade. 1902............ 449
Lissitzky, El, Proun S. K. 163
Lindgens, Walter Albert, Geflügelrupferin 745
Lotto, Lorenzo, Männerporträt................ 249
Lucas, Eugenia, Hexenbesprechung 329
Lyon, Corneille de, Weibliches Bild 731
Macke, Aug., Zoologischer Garten. 1912 416
Maclet, E., Montmartre ... 32
Mancadam, J., Landschaft 601
Malouel, Jean, Jesus unter den Schriftgelehrten 729
Manet, Hafen von Bordeaux 48
— Vor dem Spiegel 50
— Austernstilleben 44
— Le clairon. 1882 73
— Der Pfeifer 367
— Der Hafen von Boulogne 368
— Junge Frau............ 376
Mansson, Per, Neapolitanischer Fischer 167
Marc, Franz, Die gelbe Kuh 590
Marées, Hans v., Rast am Waldesrand. 1863 349
— Doppelporträt Hildebrant-Grant................ 412
Marmion, Simon, Madonna mit Kind.............. 730
Massys, Quentin, Die häßliche Frau............. 2
— Der häßliche Mann..... 2
— Kopf eines Greises 3
— Die Beweinung Christi.. 4
— Die Madonna mit Engeln 5
— Madonna 6
— Bildnis eines Mannes.... 7
— Maria mit dem Kind ... 214
Matisse, Henri, Interieur.. 767
— Akt 769
Maulbertsch, Martyrium des hl. Angreas......... 347
Meister des Aachener Altars, Anbetung der Könige................ 238
Meister der Barbara-Legende, Szenen aus dem Leben der hl. Barbara .. 679
Meister des Bartholomäus-Altars, Männliches Bildnis 135
— Tod der Maria 447
Meister der Darmstädter Passion, Anbetung der hl. drei Könige 531
Meister des Hausbuchs, Kreuzigungsaltar, linker Flügel, Ecce Homo. Ende 15. Jahrh.............. 531
— Madonna. Ende 15. Jahrh. 532
Meister mit dem gestickten Laub, Die hl. Barbara 361

Meister der Lucien-Legende, Madonna mit Heiligen ... 603
Meister der Madonna Rucellai, Madonna mit dem Kinde und Engeln ... 695
Meister der Moritz-Kapelle Nürnberg, um 1400, Christus am Ölberg 550
Meister Wilhelm v. Köln (Werkstatt), Flügelaltar ... 445
Memling, Männerporträt ... 212
Menzel, Adolf v., Prozession in Gastein ... 169
Miniaturgemälde der Preußischen Staatsbibliothek (Phill. 1906) ... 585
Mitschke-Collande, Constantin v., Adelheid ... 164
— Die Schiedsrichterin ... 165
Modersohn, Paula, Selbstbildnis ... 391
— Bildnis einer alten Bäuerin 763
Momper, Joos de, Winterlandschaft mit Schweinetreibern ... 610
— Die Landschaft mit Burg ... 687
Monet, Cl., Le Havre, Gartenterrasse am Meer. 1866 61
— Selbstporträt ... 154
— Der Karren ... 369
Munch, Edvard, Selbstbildnis mit Palette. 1926 ... 26
— Lokal „Zum süßen Mädel", Berlin 1907 ... 27
— Frühling. 1889 ... 139
— Asche. 1893 ... 140
— Mutter und Tochter. 1913 141
— Studie zu der Gespensteraufführung in den Berliner Kammerspielen. 1906 142
— Dasselbe ... 143
— Mordallee. 1919 ... 144
— Kinder. 1903 ... 145
— Landschaft mit rotem Haus. 1926 ... 146
— Sommernacht. 1905 ... 147
— Im Garten ... 488
— Zwei Mädchen. 1905 ... 489
Murillo, B. E., Der Traum des hl. Joseph ... 217
Neuschul, Ernst, Steinbruch ... 95
Niederländischer Meister, um 1430, Das jüngste Gericht ... 209
Nolde, Emil, Pharaos Tochter findet Moses ... 128
Noordt, Jan van, Fest der Venus ... 605
Norddeutsch, Flügelaltar. 15. Jahrh. ... 446
Obersteiner Altar, Mittelbild. Kreuzigung. Um 1410—20 ... 528
Oberwesler Hochaltar, Teilansicht. Um 1331 ... 527
d'Orleans, Jean, Tanz der Salome ... 728
Ostade, A. van, Bauer am Fenster ... 672
Ovens, Jürgen, Königin Christine von Schweden 448
Padovanini, Detail aus der Hochzeit zu Kana ... 536
Palma Vecchio, Hl. Familie ... 200
Patinir, Joachim, Der hl. Hieronymus ... 216
Pesne, Antoine, Doppelbildnis ... 40
Petrus, Christus, Der hl. Hieronymus ... 210
— Kalvarienberg ... 671
Picasso, Die große Küche 58
— Stilleben mit Fruchtkorb 509
Piero di Cosimo, Hylas und die Nymphen ... 502
Ploberger, Herbert, Interieur. 1926 ... 99, 100
Pordenone, Giovanni, Hl. Petrus mit Geistlichem ... 242
Post, Franz J., Brasilianischer Wasserfall. 1637 ... 549
Potter, Paulus, Ruinenlandschaft mit Kühen ... 599
Pourbus d. Ä., Frans, Viglius Aytta ... 118
Praehistorisch, Rind, Malerei der Valltorta-Schlucht 42
Rembrandt, Lukretia. 1666 245
— Heimsuchung ... 723
Renoir, Strand von Pornic 52
— Urteil des Paris ... 57
— Delfter Vase mit Rosen und Geisblattstrauß ... 153
— Sortie du conservatoire ... 248
— Hütten bei Cagnes ... 263
— Porträt der Mme. Henriot 365
— Die Melone. Um 1905 ... 710
— Die Spanierin mit der Rose 709
Ribera, Bildnis eines Santiagoritters ... 253
Römer, E. M., Dichter P. Strazdos-Strazdalis ... 515
Rubens, P. P., Madonna mit dem Jesuskind ... 136
— Bildnis seines Sohnes Nikolaus ... 247
— Bildnis des Lizentiaten Hendrik von Thulden ... 277
— Die erste Frau und der älteste Sohn des Künstlers 406
— Die hl. Familie ... 407
Rubens, P. P., Bildnis seines Beichtvaters Michele Ophoven ... 408
— Bildnis der Infantin Maria Anna ... 409
— Erzbischof Anton Triest von Ghent ... 411
— Bekehrung Pauli ... 655
— Skizze z. Bekehrung Pauli 662
Sano, Pietro di, Madonna mit Kind ... 577
Schindler, Karl, Die Schildwache in das Gewehr rufend ... 197
Schlichter, Rudolf, Der Dichter Bert Brecht ... 451
Schmid, Wilhelm, Stilleben 129
Schmidt-Rottluff, Afrikanische Schale ... 261
Scholderer, Otto, Weinglas und Birnen ... 148
Schwäbischer Meister, um 1510, Die hl. Sippe 616
Scorel, Jan van, Madonna 63
— Madonna mit den Nelken 65
— Erard de la Marck ... 116
— Madonna mit Kind ... 602
Seewald, Richard, Girgenti 440
Seisenegger, Jacob, Kinderporträt. 1505—1567 67
Sellaio, Jacopo, Lukrezia-Legende ... 155
Senff, Karl Adolf, Bertel Thorwaldsen ... 462
Seurat, Fort Samson ... 506
Signac, Paul, Hafen von St.-Tropez ... 161
Signorelli, Luca, Madonna mit Kind ... 496
Sisley, Frau im Garten ... 47
Slavona, Maria, Spielende Katzen ... 258
— Blumenstilleben ... 259
Slevogt, Paul, Blühender Birnbaum ... 170
Spiegel, Ferdinand, Würzburg ... 263
— Zwillinge ... 264
Spiro, Eugen, Bildnis Meier-Graefes ... 377
— Kleiber dirigiert die „Entführung" ... 738
Spitzweg, Carl, Badende Mädchen. Um 1880 ... 226
Steen, Jan, Tischgebet ... 604
Steinle, Eduard v., St. Rosa von Lima ... 682
Strozzi, Bernardo, David ... 385
Südfranzösische Schule, 15. Jahrh., Kreuztragung 251
Terbusch, Dor. Lis., Bildnis des Malers Hackert ... 359

Terbrugghen, H., Weibliches Brustbild 599
Terechkovitch, Bildnis .. 675
Thoma, Hans, Gemüse 149
Thoms, Frauenbild 508
Tiepolo, G. B., Tod des Hyazinthus 387
Tihanyi, L., Constructions-Bild. 1926 261
Tintoretto, Jacopo, Toilette der Venus 239
— Madonna und Kind 240
Tischbein, A. W., Graf zu Solms mit Schwester 516
Tischler, V., Werbung. 1923 96
Tizian, Madonna mit Kind 500
— Die Mutter der Gottesweisheit 593
— Die Zigeunermadonna ... 594
— Die Kirschenmadonna ... 595
Tommè, Luca di, Tafel ... 272
— Polyptychon 273
Trübner, Wilhelm, Balkonzimmer am Starnbergersee. 1912 75
— Sohn Jörg in Rüstung ... 76
— Ateliermodelle 77
— Schloß Hemsbach von der Seite 78
— Im Heidelberger Schloß. 1873 79
— Rosenstilleben 81
— Postillon von vorn. 1901 82
— Mädchen mit gefalteten Händen. 1878 224
— Kloster Seeon. 1892 225
Tura, Cosimo, Flucht nach Ägypten 495
Utrillo, Maurice, Notre Dame. 1911 28
— Der Leuchtturm 29
— Altes Schloß 438
Unbekannter Meister, Kreuzigung von Märtyrern 384
Uyttenbroeck, Moses van, Juno, Io und Argus 596
Vadder, Lodewyk de, Die Landschaft mit den Störchen 691
Velasquez, Diego, Donna Antonia Ipi arrieta y Galvos (Detail) 534
— Weibliches Bildnis 535
— Die Gattin des Künstlers 537
— Die Küchenmagd 562
— (Werkstatt), Frühstücksbild 563
— Königin Isabella v. Bourbon 699
Vergos, Paolo, Altarflügel . 714
Verhaecht, Tobias, Felslandschaft mit Flucht nach Ägypten 690
Vermeer, Christus mit Martha und Maria 67
Vermeyen, J. C., Erard de la Marck 117
Veronese, Paolo, Mars, Venus und Amor 698
Vrancx, Sebastian, Karneval in Antwerpen 434
Waldmüller, Familie Dr. Eltz 358
Watteau, Ländlicher Tanz 352
— Aufrichtung d. Maibaumes 353
Weyden, Roger van der, Beweinung Christi 160
— Bildnis eines Mannes ... 211
Wilm, H., Rhein bei Königswinter 194
— Wiesenblumen 194
Wolf, Gustav, Landschaft mit Brücken 126
— Einsamer Mensch 127
Zick, Januarius, Kreuzigung 621
Zügel, H. v., Schaf. 1887 .. 198
Zuloaga, I., Bildnis der Herzogin von Alba 70

II. PLASTIK

Ägyptisches Kalksteinrelief, Männerbüste 641
Albiker, Porträt Hofer ... 453
Attische Terrakottafigur, Nacktes gelagertes Mädchen 639
Belling, Maske 130
Benedetto da Majano, Communion der hl. Magdalena 405
Böhmisch, Madonna mit Kind. Um 1400 737
Burgundisch, um 1150, Madonna mit Kind 525
Cauer, Stanislaus, Büste Bürgermeister Thiessen 646
— Reiterdenkmal für Insterburg 647
Claus, Fritz, Büste Max Halbe 490
Degas, E., Torso 325
Desjardin, Ludwig XIV. zu Pferde 718
Deutsch, um 1540, Schreitende Frau. Bronze 281
Donatello, Parze v. Grabmal Brancacci 400
— S. Sebastiano 401
— (Schule), Madonnenrelief 403
Eichstädt, Vesperbild 767
Fiamberti, Der Dornengekrönte 404
Fiori, Ernesto de, Gartenfigur 72
Fiori, Ernesto de, Bildnis Emil Flechtheim 132
— Selbstporträt 579
Französisch (?), Muttergottes 754
Gauguin, P., Selbstbildnis. Bronze 504
Haller, Hermann, Kopf ... 363
Hessischer Meister, Fragment einer Holzfigur, um 1320, Marburg, Elisabethkirche 545
Italien, 16. Jahrh., Bildnis Lionardos als Aristoteles. Bronze 293
Juppe, Ludwig, Altenberger Altar 712
Kolbe, Georg, Sitzende 552
Kölner Meister, 1. Hälfte des 14. Jahrh., Mutter Gottes 137
Krakau, Hl. Barbara 756
Landshut, Kruzifixus 755
Lehmbruck, W., Pariser Torso 443
— Staatstorso 553
Leopardi, Totenmaske 394
Limburg, Madonna mit Kind. 13. Jahrh. 736
Manolo, Stierkämpfer 442
Michelozzo, Parze v. Grabmal Brancacci 400
Mittelrhein, Mariä Ohnmacht. Anf. 15. Jrh. Holz 201
— Auferstehender Toter. 1239—1243. Mainzer Dom 465
— St. Maximin in Trier, Kopf 466
— Steinigung des hl. Stephanus v. St. Stephan in Mainz 467
— Pietà Fritzlar. Um 1360 468
— Madonna, um 1420, vom Gautorplatz in Mainz 469
— Joseph von Arimathia aus einer Grablegung, Mainz 470
— Altar aus Babenhausen, Hl. Papst Kornelius. Vor 1518 471
— Thronender Christus 759
Münchner Meister, um 1450, Weibl. Heilige 702
Niederbayrisch, Hl. Johannes 756
Niedersächsisch, Apostel 754
Norddeutsch, Altarschrein, in Rossow, Dorfkirche. Um 1350 303
— — Marienkrönung 304
— — Kopf Christi 305
— — Kopf Mariä 306
— — Kopf eines Apostels .. 307
— — Der zwölfjährige Jesus im Tempel 308

Nürnbergisch, um 1450, Trauernde Maria. Holz .. 201
Nottingham (Schule), Auferstehung Christi 758
Oberrheinisch, Vesperbild, um 1340 .... 11, 12
— Madonna aus Radolfzell, um 1330 13
Pustertal, Muttergottes ... 752
Reistal, Hodegetria 752
Renoir, Urteil des Paris. Bronze 57
Riccio, Satyrfamilie. Bronze 295
Rodin, Balzac. Bronze 59
Roeder, Emmy, Stehendes Mädchen 706
Römisch-hellenistisch, Marsyas, 1883 bei Marino gefunden 572
Steger, Milly. Relief..... 454
Thorack, Jos., Bildnisbüste W. v. Bode 741
Westfalen (?), Muttergottes 753
Zschokke, Alex., Bildnis Ludwig Justi 742

III. GRAPHIK (incl. Zeichnung und Aquarell)

Baldung Grien, Hans, Bekehrung des Paulus 206
Beham, Hans Sebald, Adam und Eva. Scheibenriß ... 212
Caravaggio, Der hl. Petrus tauft den centurio Cornelius 380
Cézanne, Paul, Badende. Aquarell 288
— Die Brücke. Aquarell... 326
Clarenbach, Max, Niederrhein 290
Cocteau, Jean, Picasso in seinem Atelier. Zeichn. 547
Corot, Landschaft. Kohle und Tusche 681
Cranach d. Ä., Lukas, Christus am Ölberg. Holzschnitt 173
Cranach, Lukas, Die Eberjagd. Holzschnitt 333
Daumier, H., Une annonce de saltimbanque 297
Derain, Brücke 491
Deusser, Aug., Pflügender Bauer und spazierengehende Gouvernante ... 291
Van Dongen, Bildnisstudie 487
Dürer, Die Madonna mit Sternenkrone und Zepter 268
— Das Wappen mit dem Totenkopf. B. 101 618
Earlom, nach Rubens, Tod des Hippolytos. Schabkunstblatt 656
Ehrlich, G., Das Modell .. 193
Ensor, James, Der Zorn .. 398
Fohr, Carl Philipp, Stolzeneck am Neckar. Aquarell 166
Friedrich, C. D., Waldlichtung. 8. Juli 1810 348
Gavarni, Aus der Folge: Paris le Soir. Lithogr... 106
Goes, Hugo van der, Evangelist Lucas 474
— Studienkopf 476
Gogh, Vincent van, Kornfeld mit Mäher 773
Goya, F. de, Sie machen sich schön. Aquarell 461
Großmann, Rudolf, Max Liebermann. Zeichnung .. 431
Hirschvogel, Augustin, Landschaftsradierung von 1546 685
Hokusai, Das Gesicht der Oiwa erscheint in einer Laterne. Holzschnitt ... 287
Hollar, W., Radierung nach Lionardo 2
Holz, Paul, Zeichnung 93
Hopfer, Hieronymus, Papst Julius II. 684
Ital., 16. Jahrh., Zeichnung. Düsseldf. Kunstakademie 283
Kokoschka, O., Bühnenbild zu „Mörder, Hoffnung der Frauen". Aquarell 90
Kollwitz, Käthe, Selbstbildnis 421
Lehmbruck, W., Der verliebte Charon 450
Liebermann, Max, Bildnis Max J. Friedländer 719
Leyden, Lucas van, Kaiser Maximilian 618
Meckenem, J. van, Der Orgelspieler und sein Weib 653
Meister des Hausbuchs, Maria in Halbfigur auf einer Wolke. Holzschnitt 620
Meister E. S., vom Jahre 1466, Querfüllung mit Vögeln. Holzschnitt 171
Meister der Kraterographie, Pokal 204
Millet, F., Der Landmann. Zeichnung 770
Mola, P. F., Zeichnung 284
Oberrhein, Der hl. Hieronymus 780
Pechstein, M., Bildnis einer alten Frau 192
— Mutter mit Kind. Aquarell 286
Picasso, Pablo, Zeichnung. 1922 611
— Bildnis Frau R. 643
— Tisch am Fenster. Aquar. 644
— Interieur 645
Pissarro, C., Marktszene. Aquarell 713
Potter, Paulus, Radierung. B. Nr. 14 598
Pozzi, St., Zeichnung. Düsseldorfer Kunstakademie 284
Redon, Odilon, L'art céleste. Orig.-Lithogr. 678
Robertson, W., Designs in architecture. London 1800 654
Roeder, Emmy, Kind. Zeichnung 707
Rouault, Georges. Aquar. 675
Rowlandson, Charing Cross 680
Rubens, P. P., Zeichnung zur Bekehrung Pauli ... 657
Nach Rubens, Skizze zur „Bekehrung Pauli" 658
Saftleven, Cornelis, Zeichnung 285
Schlemmer, O., Szene aus „Mörder, Hoffnung der Frauen". Aquarell 91
— Bühnenbild zu „Mörder, Hoffnung der Frauen" .. 92
Schongauer, Der Evangelist Johannes 684
Stern, Irma, Zwei Zulu-Frauen 587
Tizian, Detail aus der Cadoreschlacht 660
— Zeichnung zur Cadoreschlacht 661
Uitz, Bela, Festung Collioure. Zeichnung 546
Wilm, Hubert, Das Grab van Goghs in Auvers sur Oise. Aquarell 555
— Rheinlandschaft. Aquarell 677
— Stilleben. Aquarell 677
Wohlgemut u. Pleydenwurff (Werkstatt), Holzschnitt zum Schatzbehalter. 1491 205

IV. ANGEWANDTE KUNST

a) Porzellan u. Keramik

Delft, 1700, Fayencekännchen 715
— Fayencen 138
Frankenthal, Porzellanfiguren 650
— Gesellschaftsgruppe. Um 1762 717
Höchst, Porzellanvase. Um 1765 237

Kraut, Hans, Kachelofen aus Kloster St. Peter 574
Lausitz, Urne mit Bautzener Zinnfassung. Um 1560 .. 279
Ludwigsburg, Große Chinesengruppe. 1760 716
Meißen, Uhr zu einer Kamingarnitur gehörig 649
Neuber, J. Chr., Steindose 776
Nürnberger Enghalskrug .. 652
Osmanisch, Schüssel und Kanne 715
Rheinisch, Steinzeugkrug in Londoner Renaissance-Silberfassung 640
Wien, Kanne 715

b) Holz
Cuvilliers (Werkstatt), Louis XV.-Eckstuhl in alter Fassung 430
Deutsch, 17. Jrh., Standuhr 617
Lacroix, Marqueteriekommode Louis XVI. 494
Lothringer Schrank mit Eisenbeschlag. Mitte 18. Jahrh. 74
Louis XVI.-Möbel, Lit de repos 558
Lüneburger Truhe, Mittelteil. Um 1400 83
— Um 1500 84
— Mittelteil. 1574 85
Roentgen, A., Tisch. Neuwied, um 1765 280
Romanischer Brettstein m. „Simon auf dem Löwen" 642
Sächsisch, Kruzifix. 15. Jrh. 607
Ulm, Tischuhr. Um 1640 .. 236

c) Metall
Feldharnisch mit Helm .. 267
Frankreich, Goldemaildose 776
Limoges, Kreuzigung. 12. Jahrh. 544
Lübecker Konsekrationsleuchter, Messingguß. Um 1500 89
Mittelrhein, Weihwasserkessel. 1. Drittel 11. Jrh. Mainz, St. Alban 472
— Schenkenbecher v. Erbach. Um 1440 473
Norddeutsch, Johannesfigur, silbergetrieben auf einem Reliquienbuch. Um 1500 87
Paris, Taschenuhren. Um 1750—60 235
Reliquienschrein 735

d) Textilien
Auwercx, Albert. Die mythologischen Episoden: Alkmene u. Rhadamanthys 630
— Tanz der Nymphen 632
— Hermes und Chione..... 634
— Artemis auf der Rast nach der Jagd 635
— Hermes überreicht Paris den Apfel der Eris 636
— Paris und Oenone 637
— Apollon 638
— Artemis (Luna) 638
Brüsseler Gobelin nach Godenburgh 429
Mittelrhein, Bildteppich m. Fabeltieren. 2. Hälfte 15. Jahrh. 463
Oudenaarder Gobelins ... 158
Schlesisch-böhmisch, Kasel. Anf. 15. Jahrh.... 478
Schlesisch, Kasel. Neurode, Pfarrkirche 479
— Kasel. Um 1500 481
— Rückenkreuz. Ende 15. Jrh. 483
— Dalmatik. Mitte 18. Jahrh. Breslau, Pfarrkirche St. Matthias 484
Spanien, Schnabelschuh. 15. Jahrh. 282
Süddeutsch, 15. Jahrh., Gobelin-Fragment 619

e) Elfenbein
Französisch, Anf. 14. Jrh., Elfenbeinrelief 237
Mittelrhein, Madonna aus Elfenbein. Mainz, Mitte 11. Jahrh. 464

V. ARCHITEKTUR
Bauhaus Weimar: Kinderzimmer, Eßraum, Küche 131
Béangé, R., Siedlung „Pour travailleurs intellectuels". 1926 316
Boyer-Gerante, R., Villa in Hyères 315
— Grundriß des I. Stocks .. 315
Le Corbusier, Eisenbetonskelett zur Siedlung „Domino". 1915 176
— Ausgeführter Teil d. Siedlung in Pessac. 1925/26 178
— Pessac: der kleinste Haustyp 179
— — kleinster Haustyp mit tonnenförmigen Vorratskammern 180
— — Type 14. Dachgarten 181
— — Type 14. Ansicht und Grundriß 181
Le Corbusier, Pessac: Type 14. 182
— — Dreifamilienhaus 183
— — Doppelwohnhäuser ... 184
— Villa am Meer. 1921 ... 185
— Haus Miestchaninoff. 1923 186
— Dasselbe 187
— Haus Laroche 188
— Dachgarten des Hauses Cook 189
— Die beiden Häuser Le Corbusier 760
— Großer Wohnraum im Hause Le Corbusier und Pierre Jeanneret 761
Doesburg, Theo van, und Eesteren, C. van, Projekt einer Villa. 1923 ... 567
— Dasselbe mit Farbe 567
— Läden, Café-Restaurant u. Wohnungen im Haag. Entwurf. 1924 570
— Dasselbe. Grundriß 570
Eesteren, C. van, Haus am Fluß. 1923 568
— Grundriß zu Haus am Fluß 569
Garnier, Tony, Schlachthaus von Lyon. 1913 ... 22
— Stadion Lyon 23
Guerrekian, G., Villa in Eisenbeton. 1923 314
— Grundriß des I. Stocks .. 314
t'Hoff, R. van, Haus in Huister Heide bei Utrecht 176, 564
Kinzle, W., Wohn- u. Schlafzimmer in einer kajütenmäßigen Küche 70
— Einzimmerwohnung 71
Labrouste, Henry, Öffentl. Lesesaal der Bibliothèque St. Geneviève Paris. 1843 15
Lurçat, André, Cité Seurat. 1925/26 313
Mallet-Stevens, Rob., Bureau du tourisme 310
— Unvollendet gebliebenes Schloß für Poiret 311
— Rue Mallet-Stevens 676
Marseille, Industrielandschaft 317
— Hafenbrücke. 1905 177
— Blick vom hochgelegenen Steg auf die schwebende Fähre 177
Mondrian, P., Komposition. 1923 566
Oud, J. J. P., Haus des Stadtbaumeisters J. J. P. Oud .. 760
— Großer Wohnraum im Hause J. J. P. Oud 761
Perret, A. u. G., Haus Rue Franklin 103 17

Perret, A. u. G., Theater „Champs Elysées". 1913 18
— — Blick in das Foyer .. 19
— Garage Ponthieu. 1905 .. 20
— Theater d. Kunstgewerbeausstellung. 1925 21
— Auf der Dachterrasse seines Hauses Rue Franklin 25 174
— Atelier Erdgeschoß Rue Franklin 25 175
Sauvage, Henry, Garage. 1925 313
— Rue amiraux 312
Stam, Mart, Haus Mart Stam 760
— Möblierung im Hause Mart Stam 761
Wils, Jan, Siedlung „Papaverhof" im Haag. 1919 .. 565

VI. INNENRÄUME UND ANSICHTEN

Detroit, Das neue Museum 724
— Der Innenhof des europäischen Flügels 725
— Italienischer Renaissancesaal 726
— China-Saal 727
Innenraum mit Louis XV.-Möbeln im Hause J. u. S. Goldschmidt-Heilbronner, Berlin 427, 493
— mit Louis XV.-Möbeln mit Aubusson-Bezügen aus d. Hause J. u. S. Goldschmidt-Heilbronner, Berlin 523
Die neuen Räume der Galerie Ferdinand Möller, Berlin 524
Karlsruhe, I. Saal der ital. u. griechischen Bronzen, Sopraporten v. Feuerbach 571
Renaissancemöbel bei H. Ball, Berlin 781

B. ASIATISCHE KUNST

I. PLASTIK

Cambodgia, 7. Jahrh., Hari-Hara 541
— Buddha unter dem Naga. 11.—12. Jahrh. 666
China, Stier. Ton mit roter Bemalung. Tang. 33
— Hund. Sung 275
— um 1500 v. Chr., Chimäre 540
— 7.—9. Jahrh., Reiterin ... 542
Indisch, Shiva und Parvati 25
Shantung, Buddhistisches Relief. Etwa 10. Jahrh. n. Chr. 120
— Detail vom buddhistischen Relief 121
Tibet, Bodhisatva Avalokiteçvara 397

II. GEFÄSSE U. SCHMUCK

China, Kanne in Melonenform. Ming. Keramik ... 37
— Tiger aus Jade 257
— Wein- oder Teekanne mit Deckel. Kang-hsi. Keramik 298
— Zweihöckeriges schreiendes Kamel. Tang. 299
— Frau mit Fächer. Kang-hsi 301
— Weingefäß. Bronze. Mitte des vorchristlichen Jahrtausend 538
China, Gefäß, Bronze. Um Beginn unserer Zeitrechnung 539
— Tiger, Keramik. 1. bis 3. Jahrh. 540
— Drachen. Vorchristlich .. 663
— China, Ton. 7.—9. Jahrh. 664
— Kuan-yin, Bronze. 9. bis 12. Jahrh. 665
— Vase. 14.—16. Jahrh. 667
Mesopotamien, Taburett. 12.—13. Jahrh. 746
Persien, Flache Schüssel. 13. Jahrh. 747
— Gießgefäß 747
Tibet, Hochasiatischer Türkisenschmuck (Ohrring) . 106

C. ETHNOGRAPHISCHE KUNST

PLASTIK

Maya-Gebiet Yucatan. Gruppe aus Ton 108
Maya-Yucatan. Tonfigur, Frau 108
Mexiko, Steinbild eines Coyote. Aztekische Zeit, ca. 12. bis Anf. 16. Jrh. n. Chr. 111
— Tonkleinplastiken. Aztekische Zeit 113
— Kopf des alten Feuergottes 114
— Köpfe aus verschiedenen Gegenden Altmexikos ... 254
— Alabastergefäße aus Honduras 255
— Tzapotekisches Gefäß ... 256
Peru, Tonvase. Chimu 108

FARBIGE TAFELN

Kokoschka, O., Lot und die Töchter 222
Friedrich, C. D., Nebelmorgen im Riesengebirge 346
Michele da Verona, Zwei Cassoni mit Darstellungen aus der Atalantesage .. 560
Chinesischer Teppich. Um 1700 662
Tintoretto, Porträt eines Kardinals 695

NEUES ZU QUENTIN MASSYS VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Der Kunstforscher, der sich als Historiker fühlt, betrachtet die Kunstübung als einen Werdeprozeß. Dabei kann es nicht ausbleiben, daß Meister, die als Anreger der Wandlung auftreten, und Werke, die als Beispiele neuartiger Gestaltung erscheinen, bevorzugt werden. Man kann einen anderen Standpunkt einnehmen, und zuweilen mag es Erleichterung und förderliche Auffrischung sein, den Standpunkt des Historikers zu verlassen. Man versucht dann, den absoluten Wert zu wägen, indem man von dem Verhältnis des Meisters oder des Werkes zu Ort und Zeit einmal absieht, eingedenk des Satzes: in der Kunst gibt es keinen Fortschritt. Meister, die der Historiker im zweiten Plan erblickt, treten nun nach vorn.

Ein zeitlos Untadeliger ist Quentin Massys, dessen überlieferter Ruhm zwar von erhaltenen Werken bestätigt wird, der aber nicht wie ein Jan van Eyck, Hugo van der Goes oder Pieter Bruegel als Bahnbrecher gefeiert werden kann. Der Geschichtschreiber vermag nicht viel mit ihm anzufangen. Demzufolge hat die sonst so eifrige deutsche Forschung seit W. Cohens wertvollen Studien, die mehr als 20 Jahre zurückliegen, das Verständnis für diesen Meister nicht beträchtlich gefördert. Die neuen Zuschreibungen, die Bereicherungen seines »Werkes«, die ich vorgeschlagen habe (Von Eyck bis Bruegel, 2. Aufl. S. 195), sind weder auf Zustimmung noch auf Ablehnung gestoßen.

Das »Werk« kann weiter vergrößert werden. Ich greife in einen vollen Korb, wenn ich hier einige unbekannte oder wenig bekannte Bilder zeige.

Waagen[1] hat in der Sammlung H. D. Seymour als ein Werk von Quentin Massys gesehen »a frightful old woman; half-length figure larger than life, painted with fearful truth in his later brown flesh tones. Greatly resembling a caricature of a similar kind drawn by Lionardo da Vinci«. Cohen[2] hat diesen Hinweis nicht übersehen und in berechtigtem Vertrauen zu Waagens Blick eine Stelle in der Massys-Biographie von Fornenbergh[3] damit in Verbindung gebracht. Zu Aelst hat Fornenbergh gesehen »eenighe ouwbollige Montreuse Tronyen, Mann en Vrouwen«.

Nun ist die furchtbare alte Frau im britischen Kunsthandel vor wenigen Jahren aufgetaucht (Abb. 1). Es zeigt sich, daß Waagen in allen Punkten richtig geurteilt hat. Auch der Hinweis auf Lionardo ist zutreffend. In den »Karikaturen«, die wir von Lionardo und von seinen Nachahmern kennen, kommt dieser ausbündig garstige Frauenkopf des öfteren vor, namentlich in Hollars Radierungen, die auf vermeintliche Lionardo-Zeichnungen zurückgehen. Wir können mit einiger Sicherheit das Blatt in der Nachbildung Hollars zeigen, das Massys benutzt hat, nämlich das Greisenpaar mit dem Mann in Profil nach rechts und dem Weibe links (Abb. 5).

Auch den Männerkopf hat Massys verwendet. Der vielfach falsch gedeutete Kopf mit der Signatur des Niederländers und dem Datum 1513 im Musée André Jacquemart zu Paris scheint eine Variante jener Lionardo-Karikatur zu sein, ist kein Porträt, nicht Cosmo de'Medici, vielmehr ein Glied aus der Reihe der monströsen Köpfe, nach der Gestaltungsabsicht mit der Frau aus britischem Privatbesitz auf ein und derselben Stufe (Abb. 2).

[1] Art Treasures in Gr. Britain II, S. 245 / [2] S. 76 seiner Studien.
[3] Den Antwerpschen Protheus ... (1658).

Abb. 1 Die häßliche Frau Abb. 2 Der häßliche Mann
London, Kunsthandel Quentin Massys Paris, Musée André Jacquemart

Abb. 3. Radierung von W. Hollar, nach Lionardo

Freilich ist die Gestaltungsabsicht gar nicht leicht zu erklären. Karikaturen werden Lionardos Zeichnungen und die von ihnen abstammenden Bilder des Niederländers genannt. Karikatur im eigentlichen Sinne: das ist übertreibende Heraushebung der Formeigenschaften einer gegebenen Individualität zwecks Verspottung oder Prangerung der Persönlichkeit. Diese Definition trifft hier nicht zu. Als man sich im 16. Jahrhundert messend mit der Schönheit des Menschenantlitzes beschäftigte, kam man grundsätzlich auf die Abweichun-

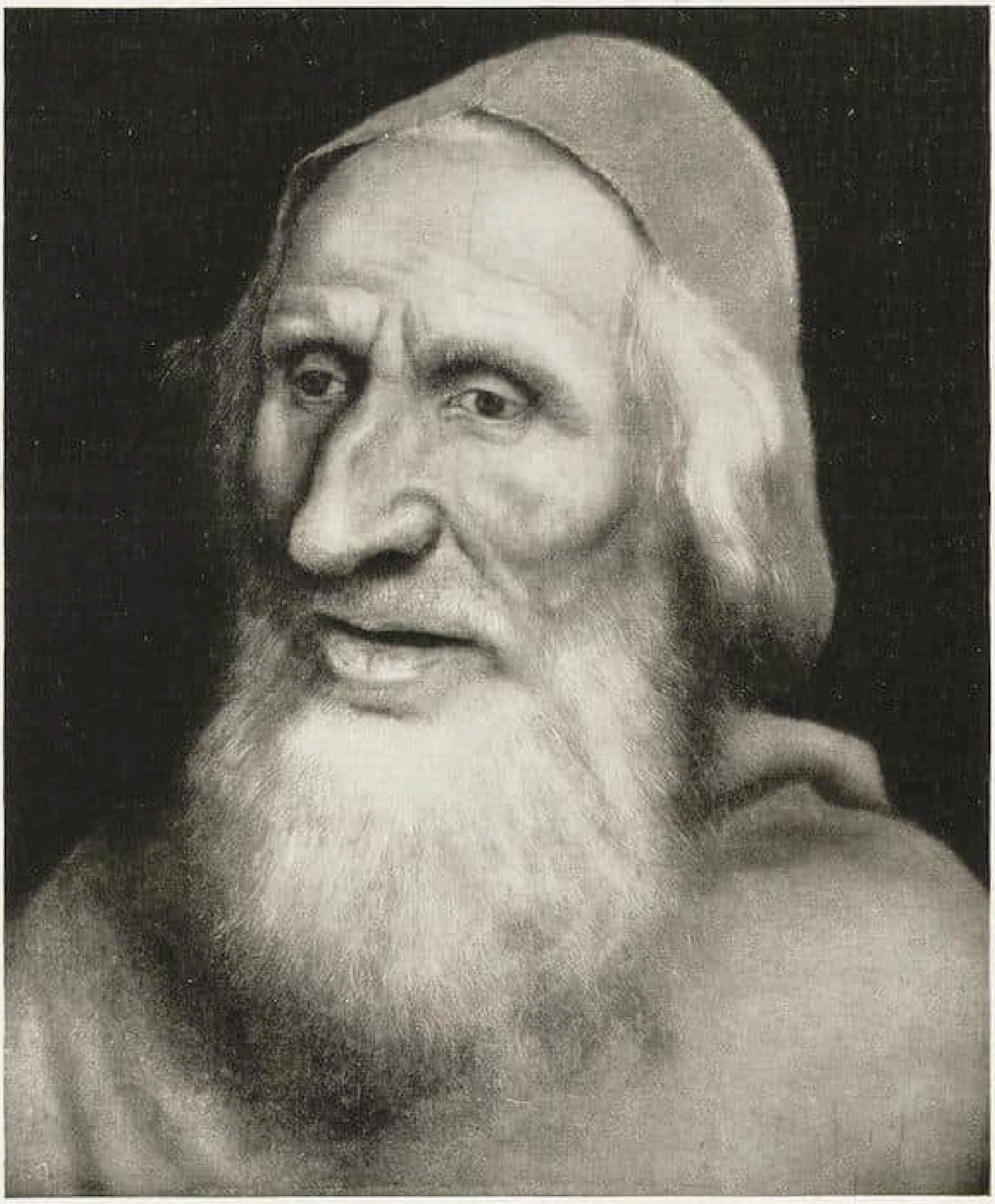


Abb. 4. Quentin Massys — Kopf eines Greises
Luzern, Kunsthandel

gen von der Norm, auf Deformationen. Namentlich im Norden, als man sich um die »Schönheit« bemühte, bedurfte man der charakteristisch ausdrucksvollen Häßlichkeit als des Widerspiels, als einer Würze. Die Schönheit verhielt sich zur Häßlichkeit wie der Himmel zur Hölle, die Tugend zum Laster, und wenn die regelmäßige, einförmige Wohlgestalt zur Verherrlichung der Gottheit und der Heiligen diente, wurden die Abweichungen von der meßbaren Schönheit bewußt ausgebildet, um die Feinde Christi, die Henker und Folterknechte verächtlich zu machen. Da die Kunst es auch mit dem Bösen, dem Laster zu tun hatte, konnte sie des Häßlichen nicht entbehren, das überdies wegen seiner Mannigfaltigkeit, seiner komischen oder erregenden Sensationswirkung willkommen war. Hieronymus Bosch hatte aus Eigenem physiogno-

mische Kuriositäten mit Passion ausgebildet, Massys, der empfindsame, wagte sich auf dieses Gebiet unter der Leitung Lionardos, dessen Herrschaft er sich auch sonst mit scheuer Bewunderung unterwarf.

Niederländisch ist die genaue, eingehende Durchbildung, mit der Massys den Federspielen des Italieners erschreckende Illusion gab. Das Unnatürliche, das Konstruierte, fremder Kunst Entnommene, lebensgroß, farbig, kubisch, stofflich ausgestaltet, erinnert an die peinlich starre Natürlichkeit in den Wachsfigurenkabinetten.

Die Gönner des Meisters hatten Gefallen gefunden an Charakterköpfen in seinen Kompositionen, an Idealen der Häßlichkeit, Verkörperungen der Laster, und ergötzten sich an Ausschreitungen der Körperbildung in so gleichmäßig sorgfältiger, maltechnisch meisterhafter Ausführung.

Milder als jene »Karikaturen«, doch demselben Kreise zugehörig ist ein

Abb. 5. Quentin Massys — Die Beweinung Christi
Paris, Kunsthandel

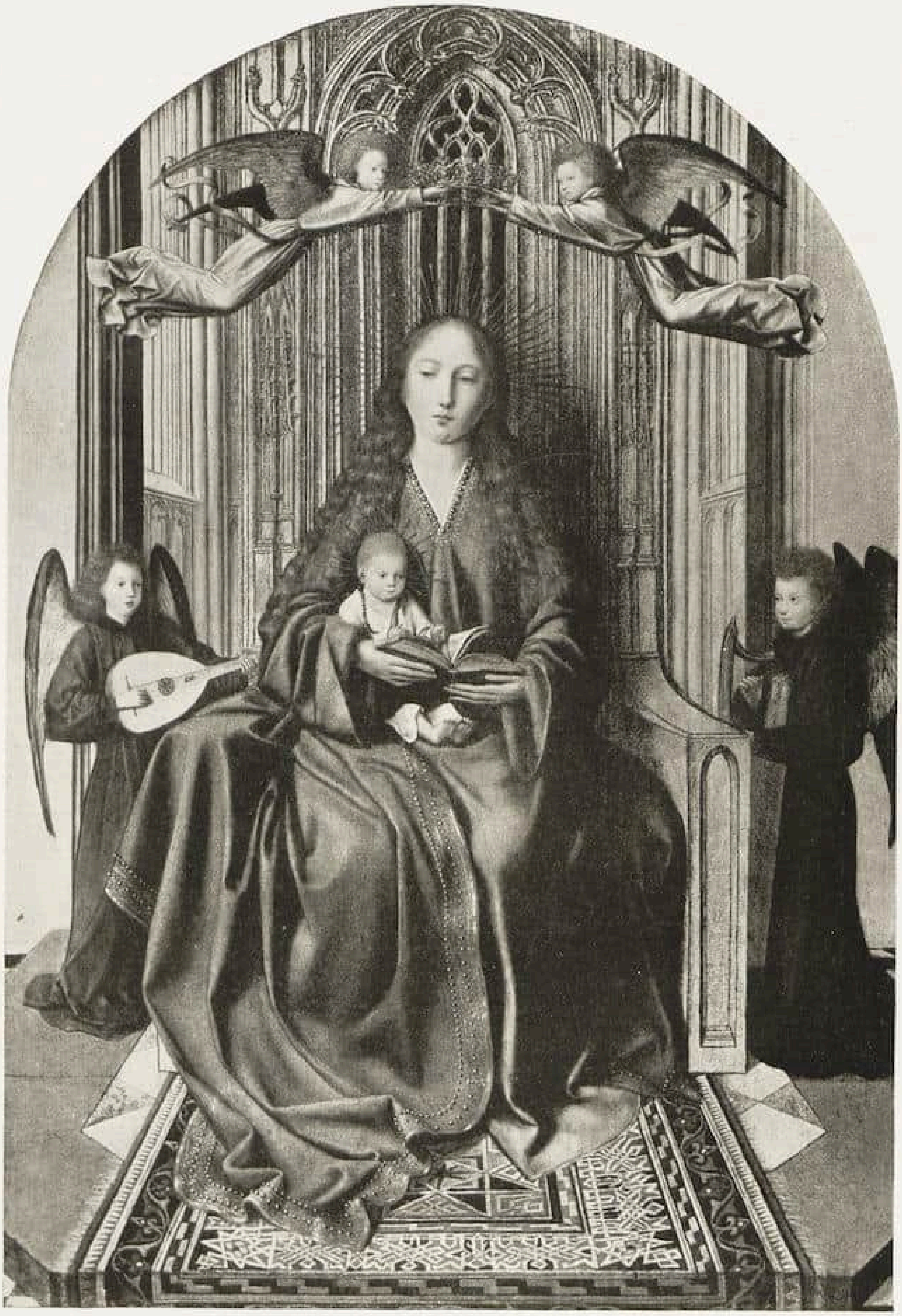


Abb. 6. Quentin Massys Die Madonna mit Engeln
Sammlung Dyson Perrins (England)

Abb. 7. Quentin Massys Madonna
Paris, Versteigerung Warneck

Greisenkopf mit mächtiger Nase und sanfter Gemütsart, ein Heiliger, vielleicht Antonius, wenn auch ohne jedes Attribut. Diese makellos durchgebildete und vollkommen erhaltene Tafel ist kürzlich in Wien aufgetaucht und befindet sich gegenwärtig im Kunsthandel zu Luzern (Abb. 4). Eine figurenreiche Komposition, eine stattliche Andachtstafel (mehr als 2 m breit) wird seit einigen Jahren im Pariser Handel angeboten (Abb. 5). Noch hat sich kein Museum um dieses repräsentative Werk bemüht. Es ist mit der Gleichgültigkeit aufgenommen worden, deren Ursachen ich angedeutet habe. Diesem Niederländer mangelt naive Originalität, spontane Frische, mitreißende Kühnheit, damit gerade Eigenschaften, für die der Kunstfreund unserer Tage empfänglich ist. Was Massys besitzt, die weise Meisterschaft, das zur Virtuosität verfeinerte handwerkliche Können, die Zartheit des Gefühls, sind Tugenden, die heute keinen Enthusiasmus wecken. Die Tafel in Paris ist eine kleinere Variante, ein Ableger des Mittelbildes in Antwerpen, des berühmten Hauptwerkes. Dasselbe Thema, die fünf Frauen, die vier Männer beim Liebeswerke versammelt um den toten Leib des Heilandes, dieselben Typen, dieselbe Kompositionsweise, dieselbe Stilstufe, aber völlig andere Bewegungsmotive. Wenn das Werk namentlich in der Farbe zurücksteht hinter dem strahlenden Bild in Antwerpen, so liegt das mindestens teilweise an dem Zustand, der nicht tadellos ist.

Massys — dies spürt man auch vor diesem Werke — ist der einzige Niederländer seiner Generation, der das kenntnisreiche Artistentum der neuen Zeit mit der behutsamen Gewissenhaftigkeit der alten Zeit zu vereinigen wußte und der taktvoll im Heiligtum auftrat.

Der Meister strebte ehrgeizig nach Monumentalität, ohne den Mut, die Genauigkeit des Miniaturmalers aufzugeben. In der Erinnerung ziehen sich seine Bilder zusammen, werden kleiner; steht man wieder vor ihnen, so empfindet man ihre Ausdehnung als unorganisch und wundert sich darüber.

Glücklich und harmonisch sind seine kleinen und mittelgroßen Tafeln. Ein so gut wie unbekanntes Madonnenbild (Abb. 6) von mäßigem Umfang ist kürzlich in den Besitz des Herrn Dyson Perrins übergegangen (61×45 cm). Die Madonna thronend in der Mitte, rechts und links je ein musizierender Engel stehend, oben zwei fliegende Engel, die eine Krone halten, in einfacher, symmetrischer Gliederung. Ein altertümliches Schema, aber mit seelischer Anmut durchdrungen und gelockert. Das Rund des ganz leicht geneigten Madonnenkopfes rein begrenzt, die Engel klein, bescheiden, teilweise verdeckt. Melodisch fließende lange Gewänder, alle Füße verhüllend. Das Kind mit einem Hemd bekleidet. Wir kennen die damenhaft scheue Abneigung gegen

Nacktheit namentlich aus den relativ frühen Schöpfungen des Meisters. Und zu den frühen Werken gehört die Madonna im britischen Privatbesitze. Das Hauptmotiv, das Verhältnis der Mutter zu dem Kind, ist auffällig ähnlich wie in der großen dunkeln Madonnentafel der Brüsseler Galerie. Christus sitzt auf dem Schoße der Mutter, gesichert wie hinter einer Schranke, indem Maria mit beiden Händen das Gebetbuch vor ihm hält. Gewisse Unklarheiten der Raumgestaltung und Zaghaftigkeiten der Formensprache machen mich geneigt, diese festliche und freundliche Madonna für noch früher entstanden zu halten, als die leidvoll durchseelte in Brüssel.

Aus erheblich späterer Zeit stammt die Madonna in Halbfigur, die fast allen Kunstfreunden zur Überraschung letztes Jahr in der Warneck-Auktion zu Paris verkauft wurde (Abb. 7). Die Tafel ist scharf geputzt, namentlich im Leib des Kindes. Wer das Fehlende sich zu ergänzen vermag, genießt eine reife Schöpfung des Meisters, die schwerlich vor 1510 entstanden ist. Der Madonnenkopf leicht lächelnd, mit halb geschlossenen Augen, weich, vorsichtig und ausführlich modelliert, liebevoll, fast gefühlsschwelgerisch.

Auch die Zahl der Bildnisse läßt sich vergrößern. Ich bilde das Porträt eines Würdenträgers ab, das aus englischem Privatbesitz in die reiche Sammlung M. Friedsam nach New York gekommen ist (Abb. 8). Die Komposition erinnert an Joos van Cleve. Massys ist in seinen Bildnissen sonst mehr rhetorisch und pathetisch. Aber geistig steht dieses Porträt über den ähnlichen, die wir von Joos besitzen. In Bildung und Ausdruck bleibt der Kopf an Vornehmheit nicht zurück hinter dem ritterlichen Kostüme. Der etwas schräge, feste, fragende und enthüllende Blick verrät das psychologische Feingefühl, das Massys in höherem Grad als Joos besaß. Und die Hände, gleich Madonnenhänden, sind ganz so, wie Massys sie zu bilden pflegte. Ich meine, dieses Porträt ist um 1505 entstanden, also zu jener Zeit, als Joos van Cleve sich in Antwerpen festsetzte und lernfähig von Massys Anregungen empfing.

Abb. 8
Quentin Massys Bildnis eines Mannes
New York, Sammlung M. Friedsam

EIN DOPPELBILDNIS DER MME LABILLE-GUIARD

VON GEORG BIERMANN

Auf der viel beachteten retrospektiven Ausstellung französischer Kunst, die letztes Jahr von Juli bis Oktober im Rijksmuseum zu Amsterdam stattfand, war unter rund zweihundert Gemälden auch ein Porträt des Herzogs von Choiseul von der Hand der Adélaide Labille zu sehen, die zu ihrer Zeit die anerkannte Rivalin der Mme. Vigée-Lebrun gewesen, inzwischen aber in der Kunstgeschichte zu Unrecht seltsam unbeachtet geblieben ist. Und doch ist sie für die Epoche, die ihr künstlerisches Lebenswerk begleitet, nicht weniger charakteristisch als jene berühmten Persönlichkeiten, die neben ihr dem sterbenden Rokoko eine letzte Verdeutlichung gesichert haben.

A. Labille hat als Tochter eines Kleinkaufmanns 1749 in Paris das Licht der Welt erblickt. Pajou modellierte die Büste ihres Vaters und sie hat dem Bildhauer für diese Tat gedankt, als sie 1783 bei ihrer Aufnahme in die Akademie, die gleichzeitig mit derjenigen der Vigée-Lebrun erfolgte, das Porträt Pajous als Beweis ihres Könnens zusammen mit einem Bildnis des Malers A. van Loo vorlegte. Adélaide hat zuerst Miniaturen, dann angeregt durch La Tour Pastelle gemalt (typischer Werdegang der französischen Maler dieser Zeit) und ist zuletzt zur Ölmalerei gekommen, die sie bei dem Künstlerehepaar François und Elie Vincent erlernte. In zweiter Ehe ist sie die Gattin des Sohnes ihrer beiden Lehrmeister geworden, des Malers François Vincent, dem sie aber nur wenige Jahre angehörte, da sie bereits am 24. April 1803 in Paris das Zeitliche segnete[1].

Selbst bei frühzeitigem Beginn ihrer Künstlerlaufbahn dürfte das Werk der Künstlerin kaum mehr als die Spanne von dreißig Jahren umschließen. Als Mme. Labilles Hauptwerk gilt allgemein das heute in der Sammlung Berwind in New-York befindliche Porträt vom Jahre 1785, auf dem sie sich selbst mit ihren beiden Schülerinnen, den Mlles. Capet und Rosemond, verewigt hat. — Andere Arbeiten sind dagegen längst in Vergessenheit geraten, was doppelt wundernimmt angesichts der Tatsache, daß ihre eigene Zeit sie durchaus ebenbürtig der Vigée-Lebrun empfunden, zumal sie noch am Vorabend der Revolution mehrere Bildnisse der Tanten Louis XVI., der berühmten »Mesdames de France«, gemalt hat.

Jede neue Arbeit aber, die von der Hand dieser Künstlerin ans Licht gezogen wird, bedeutet zweifellos eine Bereicherung kunstgeschichtlichen Wissens und wenn sie außerdem, wie das hier abgebildete Porträt einer leider unbekannten Dame mit ihrem Kinde, so starke malerische Qualitäten aufweist, dann kann man die Einstellung der Zeitgenossen durchaus begreifen.

Hinzukommt, daß gerade das moderne Gefühl einem solchen Bild viel stärker wieder entgegenkommt.

Leider ist das unbekannte Doppelporträt als solches vorerst nicht zu identifizieren, noch weniger ist der Provenienz beizukommen. Immerhin ist das Bild dem Schreiber dieser Zeilen schon vor vielen Jahren einmal an anderer

[1] Baron Pourtalès hat in der »Gazette des Beaux-Arts« 1901/02 eine grundlegende Arbeit über die Künstlerin veröffentlicht, die als wichtigste Quelle an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben soll.

Adélaide Labille-Guiard — Doppelbildnis
Bes.: Hermann Ball, Berlin

Stelle begegnet und als es jetzt im Berliner Kunsthandel wiederum auftauchte, wurde es Veranlassung, die Veröffentlichung an dieser Stelle vorzubereiten. Ein solches Werk ästhetisch analysieren, hieße Worte verschwenden. Es ist so sehr Inkarnation der Zeit, die es geschaffen hat, daß es überflüssig ist, das Typische noch besonders zu begründen. Der moderne Mensch mag es beispielsweise mit Renoir in Beziehung setzen, der etwa aus der Tradition eines solchen Bildes heraus den Blutstropfen empfing, der seine eigene Kunst innerhalb der französischen Überlieferung geadelt hat. Unbestreitbar die Tatsache, daß hier zwei längst begrabene und unbekannte Menschen durch die Kunst einer göttlich beschwingten Hand für alle Zeiten über Sein und Vergehen hinausgehoben wurden.

EIN FRÜHES VESPERBILD VOM OBERRHEIN

VON ARTHUR VON SCHNEIDER

Unter einem Vesperbild versteht man »die bildliche Darstellung der Mutter Gottes mit dem Leichnam des Sohnes auf den Knien oder zu ihren Füßen«. (Vgl. Walter Passarge, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924.) Es taucht in Deutschland als selbständiges Andachtsbild in der Form der Holzplastik in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf und findet im 15. Jahrhundert seine größte Verbreitung. In der mystischen Literatur erscheint es schon längere Zeit vorgebildet. (Wilhelm Pinder, Marienklage. Genius. II. Buch 1919, S. 201 ff.)

In Freiburger Privatbesitz befindet sich nun ein derartiges Vesperbild aus dem frühen 14. Jahrhundert, das nach Qualität und Erhaltungszustand als ein Kunstwerk ersten Ranges anzusprechen ist und dessen erstmalige Publikation schon deshalb die Beachtung von Freunden und Forschern mittelalterlicher Plastik verdient (Abb. 1). Kunsthistorisch nimmt es innerhalb der bekannten Typen des Vesperbildes eine eigenartige Stellung ein. Die Gruppe gelangte aus der Umgebung Freiburgs in den dortigen Kunsthandel und wurde im Jahre 1912 von dem gegenwärtigen Besitzer erworben.

Maria sitzt auf einer Bank, den toten Christus auf den Knien. Ihr Haupt ist leicht nach vorne und seitlich zum Kopfe des Heilands geneigt, ihr Blick schweift über ihn hinweg wie traumverloren in die Ferne. Der Oberkörper ist gerade aufgerichtet, vom Gürtel aufwärts ein wenig nach links gedreht, so daß die rechte Schulter vortritt. Ihr rechter Arm stützt den Leichnam des Sohnes, ihr linker ist durch eine leichte Biegung im Ellenbogen nach vorne geführt, wo sich ihre Hand sanft auf das Lendentuch des Herrn legt. Beide Beine sind streng frontal angeordnet, der rechte Fuß steht höher als der linke. Die ganze Figur erscheint blockartig geschlossen und nur durch die Unterschneidungen der Arme ein wenig geiockert. Maria trägt einen blauen Mantel mit schmaler goldener Borte, den sie über den Kopf geschlagen hat und der ihr Schultern und Oberarme bedeckt. Er gibt ihren weichen Gesichtsformen rahmenden Halt und hebt das lichte Inkarnat. Über dem Schoß ist der Mantel zusammengerafft und fällt von den Knien abwärts in annähernd parallelen Längsfalten von leichtem Relief. Ein karminrotes Gewand mit goldener Zackenbordüre am Halsausschnitt und Ärmelendigungen umspannt ihren zarten Oberkörper und kommt unter dem Mantel wieder zum Vorschein. Hier schwingen einzelne große Längsfalten in Fortsetzung der Faltenbildung des Mantels nach links unten, in weichen Kurven auf den Boden aufstoßend, wobei die aufliegenden Stoffmassen eigentümlich dreieckige und halbrunde Konturen beschreiben. Den Körper Marias durchschneidet der Leichnam Christi in steiler Diagonale, ohne aber den blockartigen Aufbau durch stärkere Ausladungen zu sprengen. Er ist »treppenartig« gebrochen. Die Unterschenkel hängen in Anpassung an den vertikalen linken Außenkontur Marias senkrecht herunter; sie sind ebenso wie die von einem Lendentuch verdeckten Oberschenkel parallel gelagert und vom Standpunkt des Beschauers in Profilansicht gesehen, während Leib und Brust halb nach vorne gedreht erscheinen. Rippen, Schlüsselbeine und Halssehnen treten deutlich hervor, wirken aber mehr als

Attribute des Leidens denn als naturalistisch durchgebildete Details. Die linke Schulter Christi lehnt sich an die Brust Marias; sein linker Arm scheint vom Körper weg in leichter Biegung zur linken Hand der Mutter zu streben; der rechte Oberarm hängt senkrecht herab, analog dem linken Arm Marias die rechte Seite der Gruppe abschließend. Der stark zurückgefallene Kopf zeigt im Ausdruck des Gesichts keinerlei Spuren der eben überstandenen übermenschlichen Leiden. Mit geschlossenen Augen scheint der Heiland zu schlafen.

Abb. 1 Oberrheinisches Vesperbild. Um 1340
Lindenholz, 70 cm hoch / In Freiburger Privatbesitz

Die Gruppe ist 70 cm hoch, 30 cm breit und 17 cm tief. Sie ist aus Lindenholz in einem Stück gearbeitet, mit Leinwand umkleidet und als Wandplastik hinten ausgehöhlt. Dem einheitlichen Block sind die hervorragenden Bankendigungen rechts und links in Breite von 4 cm angefügt. Das abgebrochene rechte Bein Christi gehört zum Original und wurde an der Bruchstelle wieder angesetzt. Das rechte Knie Marias weist eine Vertiefung seiner Oberfläche auf. Offenbar lag hier der abgebrochene rechte Unterarm Christi auf. Die Fassung

Abb. 2 Oberrheinisches Vesperbild
In Freiburger Privatbesitz

zeigt über einem Kreidegrund die alte Polychromie in ausgezeichneter Erhaltung. Von dem Blau des Mantels Marias, dem Karminrot ihres Gewandes und dem Goldglanz der Bordüren hebt sich die Karnation beider Figuren in feinen gelbrosa Tönen ab. Das Haar Marias ist kastanienbraun, Haar und Bart Christi sind dunkelbraun getönt. Eine spätere grauweiße Übermalung wird am Lendentuch und den Beinen des Heilands sichtbar.

Die Entstehung unseres Vesperbildes wird man sich wohl noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts, um 1340, zu denken haben. Dafür spricht: die Faltenbildung des Mantels und Gewandes der Maria, der hieratisch strenge Aufbau und reliefartige Charakter der ganzen Gruppe, die noch ganz ornamentale Behandlung der Haare Marias und ebenso der Gewand- und Mantelborten, endlich die im naturalistischen Sinne der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch zu wenig anatomisch detaillierte Durchbildung der Gliedmaßen Christi. Dagegen kündet der kindlich herbe Ausdruck im Gesicht der jugendlichen Mutter Gottes in seiner Entfernung vom »mystischen Marientyp« das nahende »bürgerliche« Zeitalter der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an. (Vgl. W. Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1925.) Lokalisiert ist unsere Gruppe durch ihre Provenienz aus dem oberrheinisch-schwäbischen Kunstkreis, wo sie unter den bisher bekannten Vesperbildern eine eigenartige Stellung einnimmt. (Vgl. die Aufzählung bei W. Noack, Frühe Vesperbilder im Augustinermuseum. Berichte aus dem Freiburger Augustinermuseum, Heft I, S. 8.) Diese sind nämlich mit Ausnahme einer wahrscheinlich vom Bodensee stammenden Gruppe in der Martinskirche in Bamberg (vgl. W. Passarge, Cicerone 1925) alle fragmentiert auf uns gekommen, d. h. es haben sich nur die Figuren der sitzenden Mutter Gottes allein ohne den toten Sohn auf ihrem Schoß (im Freiburger Augustinermuseum auch ein einzelnes Bruchstück eines Christuskörpers) erhalten. Hier aber steht eine ganze Gruppe in alter Fassung und mit nur geringen Verstümmelungen vor uns, die dadurch unsere Kenntnis des oberrheinisch-schwäbischen Vesperbildes wesentlich bereichert. Einzigartig dürfte ferner die technische Behandlung des

Freiburger Vesperbildes sein. Die Gruppe ist, wie erwähnt, vollständig aus einem Stück gearbeitet, wodurch die Geschlossenheit ihrer Silhouette bedingt erscheint, während bei den anderen oberrheinisch-schwäbischen Exemplaren die Körper Mariae und Christi für sich gearbeitet waren, um dann zusammengeleimt oder durch Dübel verbunden zu werden. (Der Bamberger Christus soll flach auf den Knien der Maria aufliegen.) Ohne eigentliche Parallele ist endlich die stilistische Formgebung. Am nächsten steht ihr noch die schöne Madonna aus Radolfzell im Erzbischöflichen Museum in Freiburg (Abb. 3), die um 1330 angesetzt wird. Eine gewisse Verwandtschaft bei beiden Figuren zeigt das Relief der Faltenbildung des Mantels von den Knien abwärts, wenn dieses bei der Radolfzeller Madonna auch noch feiner durchgeführt ist und wie kanneliert wirkt; und ebenso darf auf die gemeinsame Verwendung goldglänzender Bordüren verwiesen werden. Wesentliche Unterschiede lassen sich aber an der Statur und der Gesichtsbildung beider Frauen erkennen: die Radolfzeller Madonna ist breit und untersetzt, ihr Gesicht zart und edel geformt, fast antikisch und wie eine Reminiszenz aus der ritterlichen Kunst des 13. Jahrhunderts; die Freiburger Mutter Gottes wird man umgekehrt als zart und schlank von Figur ansprechen, während ihr Gesicht die derberen Züge bürgerlicher Abstammung trägt. (Verwandt in Auffassung und Aufbau mit unserem Stück ist auch das Vesperbild des Bayerischen Nationalmuseums Nr. 270, das allerdings wesentlich später [um 1370] entstanden ist. Vgl. die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. 1. Abteilung. Von Ph. M. Halm und G. Lill. Augsburg 1924. S. 67 und 139, hier als schwäbisch [?] bezeichnet, wohl oberrheinisch.)

Abb. 3. Madonna aus Radolfzell, um 1330
Freiburg, Erzbischöfliches Museum

Ist also die Eigenart unseres Vesperbildes nach Erhaltungszustand, technischer Behandlung und stilistischer Formgebung innerhalb der bekannten Beispiele des oberrheinisch-schwäbischen Vesperbildes der Mitte des 14. Jahrhunderts festgestellt, so läßt sich doch eine Gemeinsamkeit der Auffassung des seelischen Vorgangs nicht verkennen, die hier wie dort zutage tritt. Sie ist als »lyrisch« bezeichnet worden. Maria wird bei diesem Typus in wehmütiger

Ergebung versunken, in einigen Fällen als ganz junge Frau charakterisiert, wobei ihr Gesicht keinerlei Leidensspuren aufweist. Der Leichnam Christi enthält, wie das Fragment des Freiburger Augustinermuseums und der Heiland des Vesperbildes in Bamberg zeigen, ebenfalls nur Andeutungen der grauenvollen Marter, sein Gesichtsausdruck ist still und beruhigt. Im Gegensatz zu diesem lyrischen Typus steht die dramatische oder monumentale Darstellungsreihe, die wahrscheinlich ihren Ausgang von Franken aus genommen und sich von hier aus über den größten Teil Deutschlands verbreitet hat. Das berühmteste und älteste Beispiel ist das Vesperbild aus Scheuerfeld auf der Feste Coburg (Taf. I bei Passarge). Maria erscheint hier als reife Frau oder Greisin mit schmerzverzerrtem Antlitz; Körper und Gesicht Christi sind durch die Merkmale qualvollsten Leidens entstellt. Der dramatische Typus neigt zu überlebensgroßer Gestaltung, der lyrische ist in der Regel unterlebensgroß gehalten.

Lyrische Stimmung spricht in unserem Vesperbilde aus dem Gesichtsausdruck Marias und des Heilandes: hier herrscht sanfter Frieden, dort stille Resignation. Als lyrisch empfindet man auch die Gelöstheit und Entspannung in den Zügen von Mutter und Sohn, als lyrisch das Fehlen sichtbarer Leidensfalten. Ebenso zeigt der Körper Christi keine übertriebenen Entstellungen als Folge des erlittenen Kreuzestodes. Zwar ist die Rippenbildung angedeutet und gleicherweise der Lanzenstich, es fehlen aber die Blutspuren, die beim dramatischen Typ so häufig zu mystischen Trauben gerinnen, es fehlt das Wundmal an dem erhaltenen rechten Fuße, das betonte Herauspressen des Brustkorbes, das Hervortreten der Rückenwirbel u. a. m.

Zur Verdeutlichung der Eigenart unserer lyrischen Gruppe sei hier als Gegenstück ein weiteres, bisher ebenfalls unpubliziertes Vesperbild der gleichen Sammlung und gleicher oberrheinischer Provenienz erwähnt, das nicht viel später, um 1350, entstanden sein kann. (Abb. 2. Lindenholz, hinten ausgehöhlt. H. 98, B. 55, T. 25 cm. Reste alter Polychromie.) Hier ist der dramatische Typus charakteristisch ausgeprägt. Wie entsetzt starrt Maria mit zurückgebogenem Oberkörper den toten Christus an, ihn mit ihrer Rechten von sich weghaltend. Gramvoll sind ihre Augenbrauen in die Höhe gezogen, senkrechte Falten durchziehen ihre Stirn, tiefe Leidensfurchen laufen rechts und links von der Nase zu den Mundwinkeln herab, die sich schmerzlich nach unten biegen. Der Kopf Christi ist nach hinten gesunken, das Gesicht nach vorne geneigt, um dem Beschauer die leidenden Züge zu weisen; seine Augen hat der Heiland geschlossen, den Mund qualvoll geöffnet. Brust und Leib sind scharf gegeneinander abgesetzt, neben den Rippen auch die einzelnen Rückenwirbel bloßgelegt, der Lanzenstich erscheint stark ausgehöhlt, das herunterhängende Lendentuch dramatisch bewegt.

Die Provenienz dieses dramatischen Vesperbildes aus dem oberrheinisch-schwäbischen Kunstkreis bestätigt aufs neue die bereits ausgesprochene Vermutung (vgl. Noack, S. 8), daß beide Darstellungsreihen in dieser Gegend nebeneinander hergingen, wobei der lyrischen Auffassung nach der größeren Anzahl des bisher vorliegenden Materials allerdings das Primat zuerkannt werden muß. Auch zu dieser Erkenntnis möge die Publikation unserer lyrischen Gruppe beitragen.

Abb. 1. Henry Labrouste, Öffentl. Lesesaal der Bibliothèque St. Geneviève, Paris. 1843
Das entscheidend vorstoßende Werk des Hauptes der »école rationaliste«. Sichtbarmachung und Verwendung des Eisens als Baumaterial, Verbindung der eisernen Gurten mit gußeisernen Säulen, Ziegel und Stein

ZUR SITUATION DER FRANZÖSISCHEN ARCHITEKTUR

VON SIGFRIED GIEDION

Das 19. Jahrhundert

Es wird in keinem Land soviel gute alte Möbel geben wie in Frankreich. Die Königstile leben. Die Warenhäuser ziehen den Vorteil daraus und: — die Académie des beaux-arts. Die Warenhäuser fabrizieren ungehemmt ihre breitschläfrigen Louis-Seize-Betten weiter. Die Académie des beaux-arts ebenso ungehemmt ihre »Künstlerarchitekten«. Beide verstopfen die gesunden Sensorien des Landes.

Aber man lasse sich durch die falsche Firnisschicht, die die Bauten Frankreichs überzuckert, nicht täuschen. Frankreich verfügt auch über die elegantesten Eisenbetonkonstrukteure.

In der Malerei und Literatur des 19. Jahrhunderts liegt die Rolle Frankreichs fest. Keineswegs gilt das mit gleicher Deutlichkeit für die Architektur. Die akademischen Überkrustungen tragen die Schuld. Sie blenden alle formal geschulten Gemüter. Wenn die neue Architektur einen weiter überschaubaren Weg zurückgelegt haben wird, mag es deutlich werden: Alle akademischen Überkrustungen vermochten die konstruktive Seele der französischen Architektur nicht zu ersticken!

In der Geschichte des Konstruktivismus im 19. Jahrhundert fällt Frankreich die erste Rolle zu. Der Tour Eiffel von 1889 ist nur die letzte Stufe vorahnender Ingenieurarchitekten: Labrouste-Baltard-Eiffel. Er ist keineswegs eine zufällige Erscheinung.

Bereits 1794/95 systematisiert Frankreich Mathematik, Mechanik, Architektur in der »Ecole polytechnique«, dem Vorbild der späteren technischen Hochschulen. Napoleon macht daraus allerdings hauptsächlich eine Schule für seine Genieoffiziere.

Der Ingenieur Polonçeau erfindet 1837 den nach ihm benannten Polonceau-Binder aus eisernen Streben, dessen Weiterbildung die weitgespannten Eisenbahnhallen ermöglichte. Statische Berechnung bestimmt seine Form.

Diese Erkenntnisse verdichten sich, finden den Weg in die Architektur. Ihr Ausdruck: die »école rationnaliste«. Sie existiert seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Sie will bereits den Bau aus dem Bedürfnis, dem Zweck heraus bilden. Sie bedient sich des Eisens als Konstruktionsmaterial. Henry Labrouste, ihr eigentliches Haupt, hat den Mut, zum erstenmal das Eisen als sichtbares Bauelement in Verbindung mit Ziegel und Stein zu verwenden. Dies geschieht in dem Foyer und dem Lesesaal der Bibliothek Sainte-Geneviève, Paris, 1843 (Abb. 1).

Das Eisen in einem Monumentalbau offen, ohne Einbettung, als Träger zu benützen, bedeutet ein größeres Wagnis als die nackten Ziegelwände Lloyd Wrights im Innern der Verwaltungsgebäude der Larkinfabriken (Buffalo, U. S. A. 1903) oder Max Tauts rohe Betonpfeiler in der Arbeiterbank des deutschen Gewerkschaftshauses (Berlin, 1919)[1].

Victor Baltard baut die großen Pariser Halles centrales aus Eisen in Verbindung mit Ziegel und Stein (seit 1852). Die heute noch in Verwendung stehenden Hallen hätten auf Befehl des Conseil municipal aus acht isolierten

[1] Wenigstens in Anm. sei bemerkt, daß die Rolle Frankreichs oder — wie man in diesem Falle besser sagen würde — von Paris auch auf dem Gebiet der Stadterweiterung und der Lösung des Verkehrs unter dem Seinepräfekten Haußmann im 19. Jahrhundert an erster Stelle stand hinsichtlich der großzügigen Demolierung alter Quartiere, der Aufsaugung des Vorstadtgebiets, des Durchstoßens des Boulevard Sébastopole im Stadtinnern, der Errichtung der sog. äußeren Boulevards und der Eingliederung großer Parkflächen auf damals noch freiem Feld. Es muß dabei des eigentlichen Ausführers gedacht werden, J. Ch. A. Alphand, der — durchaus zukünftig — Bauingenieur, Städtebauer und Gartenarchitekt in einer Person war. Haußmann berief ihn 1854 — kurz nach dem eigenen Regierungsantritt — von den Hafenbauten in Bordeaux. Alphand legte die fünf großen Parks an, durch die Paris heute noch atmet und erwies sich ebenso sicher in der Tracierung und dem Percement neuer Verkehrswege. Heute sind Erscheinungen wie Alphand noch völlig zugunsten der Monumentalarchitekten — etwa Ch. Garnier, dem Erbauer der Pariser Oper — in völliger Vergessenheit.

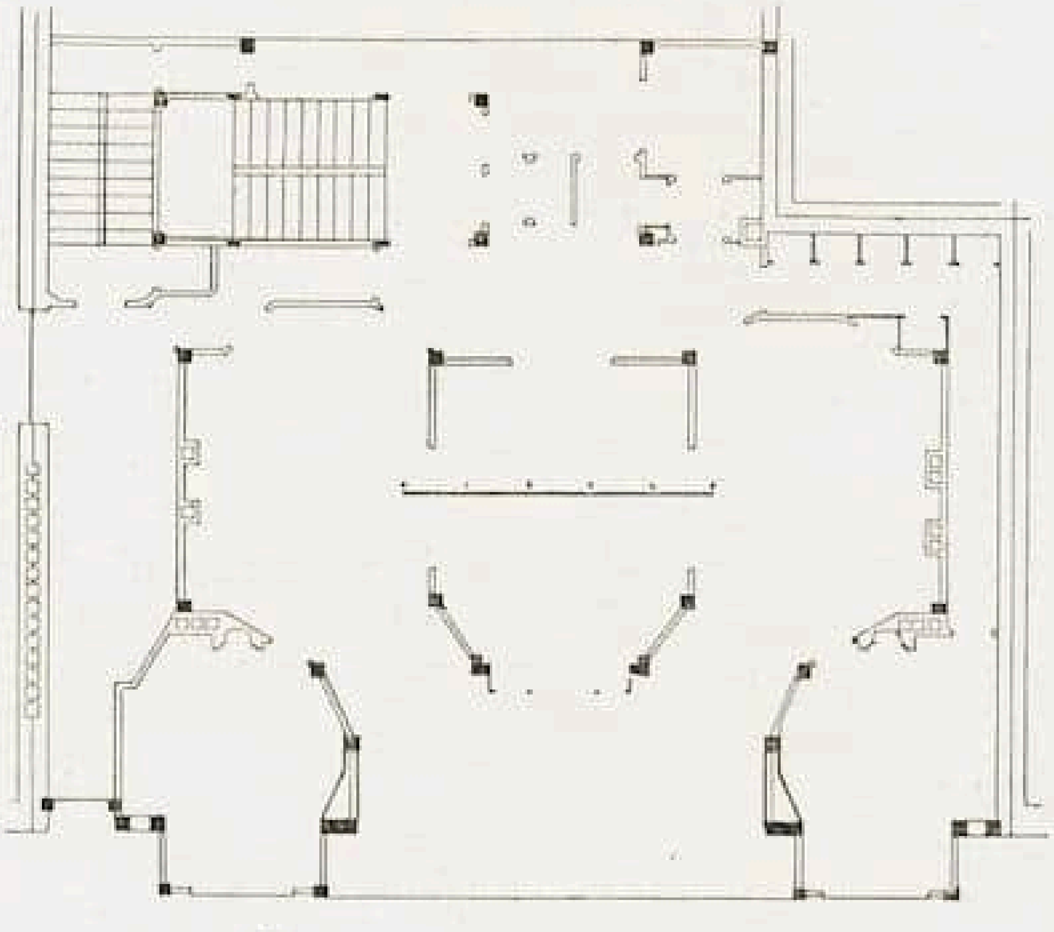


Abb. 2. Grundriß zu Abb. 3

Steinpavillons bestehen sollen. Man war mit einem Pavillon bereits fertig, als die Interessenten gegen das »fort de la halle« auftraten, in dem »die Gemüse und sie selbst in einer Zitadelle eingeschlossen wären« (vgl. Revue de deux mondes, 1874, S. 803). Dieser Kampf gegen die Monumentalitätswut ist heute noch nicht beendet.

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die Etappen zu zeigen, die sich im Laufe des Jahrhunderts abspielten. Wichtig ist nur, daß diese école rationnaliste nicht von ihren Gegnern, den Klassizisten, besiegt wurde, sondern von Viollet-le-Duc. Dieser nahm von den Rationalisten den Grundsatz, einen Bau aus seinen konstruktiven Funktionen zu errichten. Er verwirft alle nicht bodenständigen Stile, klammert sich dafür aber an die Gotik und vermengt auf diese Weise die Ziele der Klassizisten und Rationalisten zu einem eklektischen Zwittergewächs, dessen Einfluß ganz Europa unterlag.

Dazwischenhinein nimmt — 1867 — ein Pariser Gärtnereibesitzer Joseph Monier, der darauf kam, daß man Blumenkübel aus einem Geflecht von Draht und Zement billig und haltbar herstellen kann, ein Patent für ein neues Verfahren, für einen neuen Baustoff: eiserne Zugstangen in Beton gebettet! Geburtsstunde des Eisenbeton. Deutschland findet später für ihn die theoretische Grundlegung.

Doch dies sind unbeachtete Zwischenspiele.

Viollet-le-Duc unterliegt — wie die école rationnaliste — wieder der Akademie, die einen neuen Bastardstil aus ihren klassizistischen Residuen mengt: den Renaissancismus. Mit seinen Spielarten beherrscht er heute noch die lateinischen und amerikanischen Länder.

Abb. 5. A. u. G. Perret. Haus Rue Franklin, 1903
Früheste Verwendung eines Gerüstes von Eisenbeton für einen kleinen Wohnhausbau ohne Verhüllung

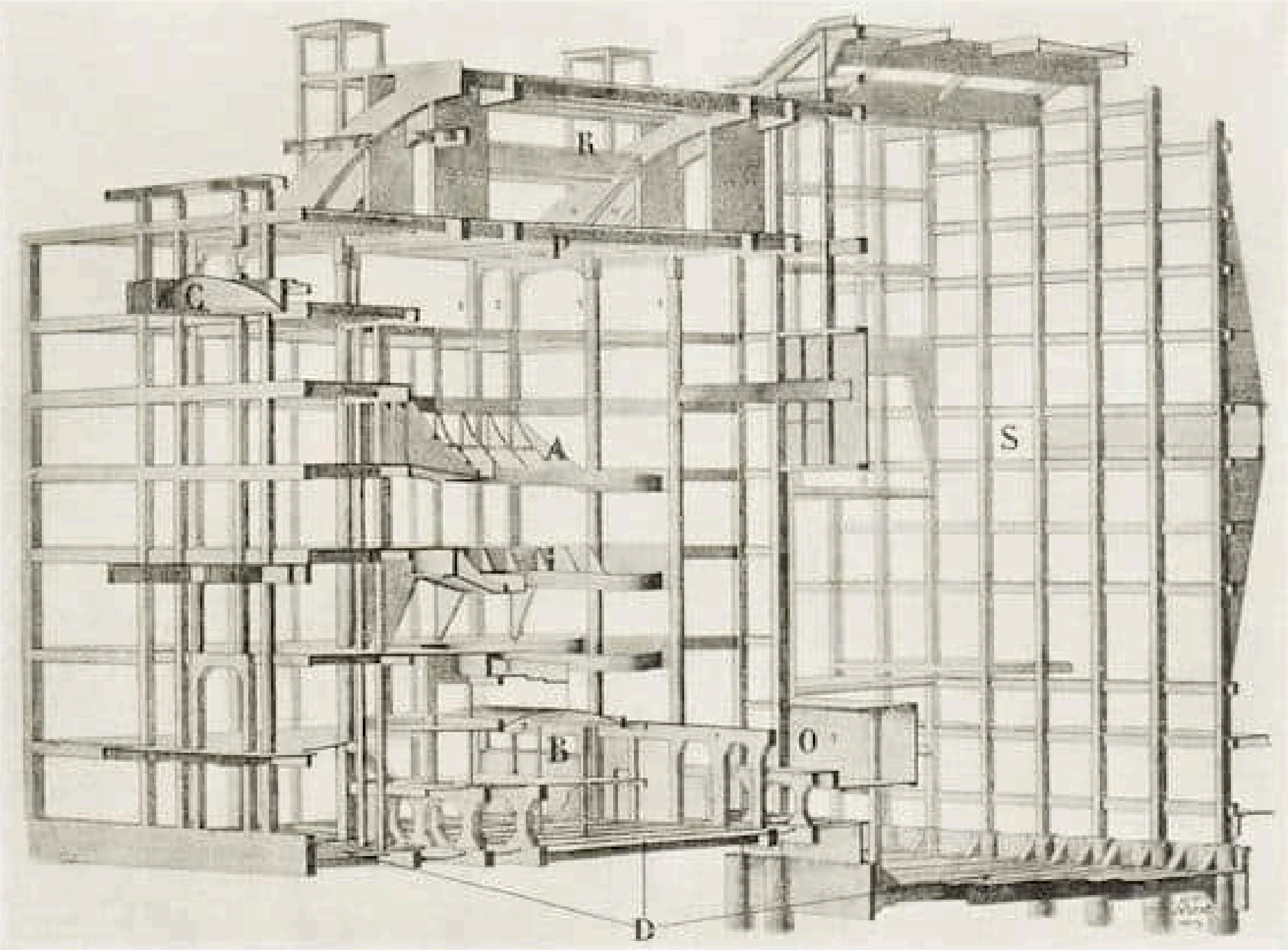


Abb. 4. A. u. G. Perret Theater »Champs Elysées«. 1913
Perspektivischer Blick in das Skelett aus Eisenbeton mit den durchgehenden Säulen, an denen der ganze Bau aufgehängt ist

Aber in seiner höchsten Blüte wird doch der Tour Eiffel errichtet. Paris, 1889. Er war für einen großen Dichter damals: »un mats de fer très difforme, un vrai monstre, un affreux géant«. Vierzig Jahre zu früh stöhnte man: »L'art, le grand art est perdu. La lourde main des ingénieurs va l'étouffer!«
Diese Klage ist heute erst am Platz. »L'art, le grand art« ist in ihrem früheren Sinn wirklich am zugrunde gehn, aber »die schwere Hand der Ingenieure« hat sich als leicht und schwebend erwiesen und führt — als einzig sichere — zu befreienden Synthesen.

1900—1920

Der Kampf der funktionellen Architektur des Rationalismus mit dem Akademismus hat im 19. Jahrhundert immer mit dem Sieg der Akademie geendet. Die eigene Zeit war einfach noch nicht reif, weder ihren Mitteln noch ihrer Erkenntnis nach, um sich durchzusetzen. Es ist nicht zu leugnen: die Vergangenheit erwies sich als stärker.
Den letzten Kampf in dieser Etappe zeigt die Generation, deren wegbahnende Taten knapp nach 1900 liegen. Die beiden Namen: Aug. Perret (Paris) und Tony Garnier (Lyon). Generationsgenossen von Peter Behrens (Behrens ist 1868 geboren und Garnier 1869).
Sowohl Perret wie Garnier sind Schüler der Akademie. Garnier sogar Preisträger und Pensionnaire der Villa Medici. Beide tragen die Akademie in sich. Das ist ihre Grenze. Man hat behauptet, die Schule hätte ihnen nichts geschadet, aber in Wirklichkeit sind sie in ihrer Formgebung deutlich an das klassisch-französische Ideal gebunden. Bei allen Gelegenheiten taucht es auf und fährt durch ihre Bauten. Verhüllt und unverhüllt.

Abb. 5. A. u. G. Perret Theater »Champs Elysées«. Blick in das Foyer
Die Aufnahme, die uns zur Verfügung steht, vermindert den natürlichen Eindruck durch den Irrtum des Photographen, die Stiege mit ihren Jugendstiliaden zu betonen. Das wesentliche an diesem Foyer sind die glatt durchgehenden Eisenbetonsäulen, die Enthaltsamkeit von jeder Marmorinkrustation, vorab aber die Trägerfelder der Decke, über denen das kleine Theater aufgehängt ist. Trotz der monumentalen Stiege jener Ort des Baues, an dem sich das innere Gefüge, in Ausdruck verwandelt, durchdrückt: Säulen, Träger, verbindende Fläche

Peter Behrens hatte es leichter. Wie Racine, Molière, Descartes noch lebendig sind im Volke, so lebt im französischen Architekten der klassische Kanon weiter. Die deutsche Tradition ist nicht so stark und nicht so starr wie die französische. Die berühmten Nutzbauten des Peter Behrens sind unabhängiger von der dekorativen Manie des 19. Jahrhunderts.

Aber auf den Schultern von Perret baut die letzte Generation unmittelbar weiter, denn in ihm leben — neben der Akademie — die französischen Konstrukteure des 19. Jahrhunderts. Seine Funktion liegt nicht in der ästhetischen Formulierung, sondern in der Herrschaft über den Gesamtorganismus des Baus.

Perret ist einer jener Architekten, deren Bedeutung sehr zusammenschrumpfte, wollte man sie allein formal fassen. Jeder halbwüchsige Kunstgewerbler könnte

nachweisen, daß man im Jahre 1913 — als Perret sein Theater in den Champs Elysées baute — längst keine Jugendstilornamentik mehr verwendete (vgl. Abb. 5, Stiegenhaus, Foyer mit Stiege) und bei der Betongotik seiner Kirchen in Le Raincy (1923) oder St. Thérèse in Montmagny (1925) fiele es nicht schwer, den dekorativen Beckmesser zu machen. Zweifellos gleitet Perrets Formensprache bei allen Bauten, die nicht reine Nutzbauten sind — wie die Garage in Ponthieu 1905, die wohl zum ersten Mal in der Architektur ein Betongerüst mit solcher Ausschließlichkeit makellos Fassade werden läßt, die Docks von Casablanca 1916, die Kleiderfabrik Esders 1919 — leicht in anfechtbare Dekoration.

Seine Wolkenkratzerprojekte von 1922 mit ihren Türmchen und Kollonaden wollte man gewiß nicht in Wirklichkeit umgesetzt sehen. — So wenig wie vom »fenêtre Hausmann«, dem langen, schmalen, hochgehenden Fenster, das einheitlich die Fassaden von Paris bildet, kommt Perret in seinen Villen, Häusern, Theatern von Gesimsen und Stildetail los.

Aber Perret ist Konstrukteur. Ingenieurarchitekt. Von Anfang an. Sein Haus in der Rue Franklin (Paris) 1903 ist das erste Beispiel, in dem der Eisenbeton für ein Wohnhaus in Anwendung kommt und die Fassade das Trägergerüst als konstituierendes Element offen zeigt. (Abb. 3.)

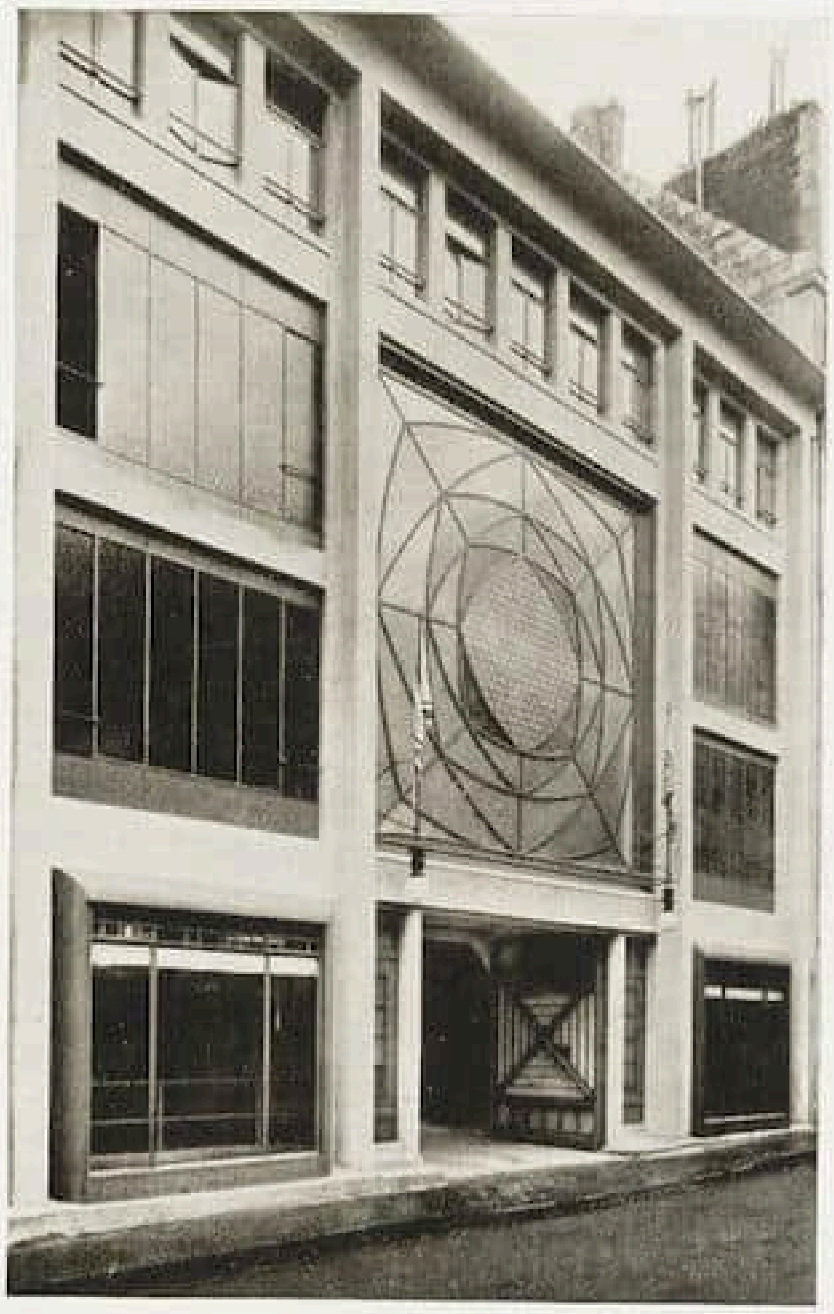


Abb. 6. A. u. G. Perret, Garage Ponthieu. 1905
Wohl erster Versuch, die Möglichkeiten des Eisenbetons voll auszunützen und ohne Umschweif in der »Fassade« durchzudrücken. Daher die großen Öffnungen, Glasflächen, Leichtigkeit! — Unwillkürlich haftet man an der dekorativen Spinnwebe in der prächtigen Mittelöffnung. Nachklang von Violet-le-Duc's Rosengotik

Fast visionär liegen in dem schmalen Mietshaus die Keime späterer Entwicklung, die Le Corbusier und andere ausbauten: Die Fassade als Ebene ist zerstört. Sie ist ausgehöhlt, greift in die Tiefe, springt wieder vor, läßt sechs Stockwerke freischwebend vorkragen, entsendet im sechsten Stockwerk, nackt, die viereckigen Ständer. Die Fassade ist beweglich geworden! Das Dach trägt bereits Rudimente eines Gartens. Der Bau ist nach oben zu fast schwebend und im Erdgeschoß — man beachte, 1903, die Ausbildung des Ladens, der von dünner Betonplatte überdeckt ist — bleibt nichts an Masse, als die schmalen Betonpfeiler. So daß das Haus nach oben zu sich zu verbreitern scheint wie jene Eisentürme von Nauen, deren Basis ein Punkt ist.

Der nächste Schritt ist die Garage in der Rue Ponthieu (Paris) 1905. Das Füllmauerwerk fällt weg. Beherrschend wird der schlanke Rahmenbau, die Glasfläche von dünnen Eisenstäben gegliedert, kurzum: die Öffnung! Auch

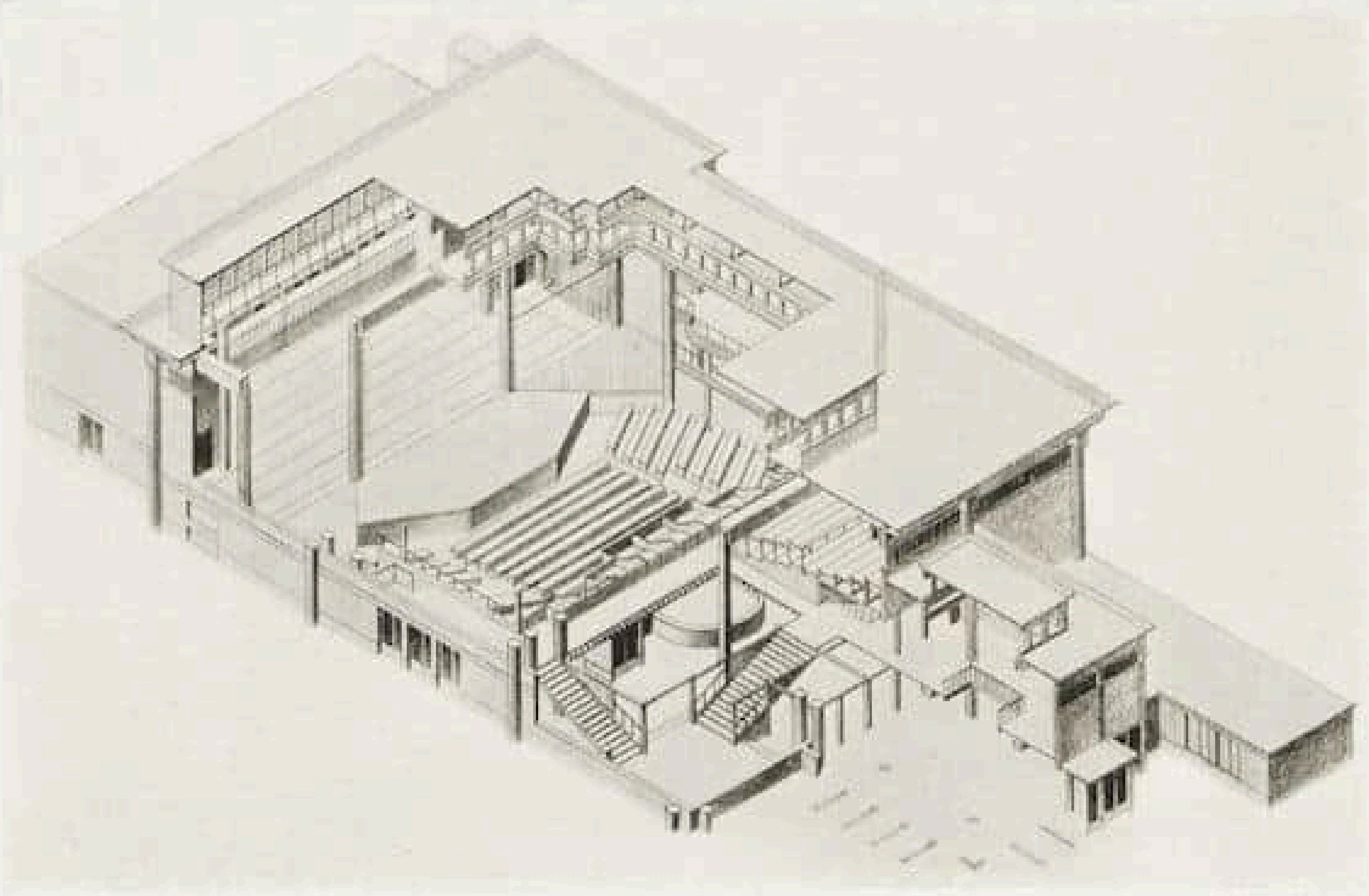


Abb. 7. A. u. G. Perret Theater der Kunstgewerbeausstellung. 1925
Nicht die dreigeteilte Bühne, die den Urheberstreit mit van de Velde hervorgerufen hat, sondern die merkwürdige Verbindung von Holzsäulen, von Eisenbeton und Eisen scheint uns das Entwicklungsfähige an diesem Bau zu sein. Holz ist nahezu ein noch unentdecktes Material für unser Bauen

diese Dinge werden von der jungen französischen Architektur aufgegriffen und selbständig weiterentwickelt. Perret selbst urteilt über seinen Bau: Première tentative (au monde) de Béton armé esthétique (Abb. 6).
Die neue konstruktive Durchdringung eines Baus findet sich am vollendetsten bei Perrets Théatre des Champs Elysées 1911—1914. Man gibt weniger vom Sinn dieses Baues, wenn man seinen herkömmlich bekleideten Raum zeigt, als durch sein Eingeweide, seine Auflösung im Betonskelett (Abb. 4). An einem sehr komplizierten Bauobjekt — es handelt sich um zwei Theater, von denen das eine über dem Vestibül schwebend aufgehängt ist — wird das ganze Ineinanderspielen der Kräfte in die statische Berechnung der Träger und Stützen verlegt. Gewiß ist Fassade wie Theaterraum durchaus im herkömmlichen Sinn gestaltet und die Konsequenz zwischen Skelett und Fleisch nicht erzielt, genau wie bei vielen amerikanischen Wolkenkratzern. Aber hier wie dort liegen in der Intaktheit des Gerüstes noch unübersehbare Möglichkeiten der Entwicklung. Sie sind wertvoller als eine — für den Augenblick — ästhetisch noch so sehr befriedigende Formgebung.
Wie Perret die französische Tradition der konstruktiven Durchdringung eines Baus übernimmt, so übernimmt Tony Garnier vorab die städtebauliche Organisation. Auch die Wurzeln seines Lebenswerkes liegen knapp nach 1900. Er beginnt als »Pensionaire de l'academie française« in Rom mit einer Studie einer »Cité industrielle«. Für einen Akademiepreisträger ist dies keine Arbeit, die vollgültig wäre und Garnier wählt eine Rekonstruktion des »Tusculum« als Douceur für die Pariser Herren. Auch in seinem Lebenswerk läßt sich eine merkwürdige Konsequenz feststellen. Das großangelegte Pro-

Abb. 8. Tony Garnier Schlachthaus von Lyon. 1915

jekt einer supponierten Industriestadt von 35000 Einwohnern ist bis ins letzte Detail eines Wohnraums ausgeführt. (Veröffentlicht bei Vincent, Paris.) Auch hier kann bei aller Gebundenheit im Formalen manchmal von einem fast visionären Vorgreifen sprechen: Im unterirdischen ganz unmonumental und leicht angelegten Bahnhof, in den Heliotherapiepavillionen, die sich — 1905 — wie eine Studie des frühen Oud ausnehmen (sie finden jetzt erst großartig und geändert in dem Krankenhaus von Grange-Blanche ihre Verwirklichung), in den freischwebenden Betonkonstruktionen der Versammlungshallen, in der Untersagung von Höfen bei Mietshäusern, in der Zerschlagung der üblichen Schlauchstraße, der »rue corridore«.
Unter Ed. Herriot fand Garnier in Lyon die ihm nötige Beschäftigung. Er bestimmt heute mit seinen großen Betonkomplexen des Stadions, des Schlachthauses und der Krankenhäuser das Stadtbild von Lyon. Er führt in den »grands travaux de la ville de Lyon« — wie er auch sein zweites 1919 veröffentlichtes Werk nennt — im Grunde nur weiter, was er in seiner Utopie geplant hatte.
Zweifellos ist er klassizistisch gehemmt, besonders im Stadion, aber neben hellenistischen Aspirationen, hat er — wie Ed. Herriot in der Vorrede zu den »grands travaux« rühmt —: une méthode rigoureuse. Er besitzt die Fähigkeit, funktionsmäßig einen Bau, eine ganze Stadt zu durchbluten: Wissenschaftlich, exakt, ingenieurmäßig, beschwingt.
Die Bewunderung setzt ein, wo Ratio und Vision ihn um 1900 bereits jenen Stil vorahnen ließen, dem wir entgegengehen[1].

[1] Ein zweiter Aufsatz wird Le Corbusier und das junge Frankreich behandeln.

Im Anschluß an vorstehenden Artikel veröffentlichen wir die folgende Erklärung von Dr. S. Giedion-Zürich, der fortan die Abteilung für moderne Architektur im Cicerone selbständig betreut:

ZUM NEUEN BAUEN

Zwei Ursachen kommen der künftigen Vorherrschaft der Architektur entgegen:
Das immer stärker werdende Verlangen, alles unmittelbar ins Leben zu projizieren, vom Leben durchspülen und durch das Leben sanktionieren zu lassen. Dies trifft sich mit dem Wesen des Bauens. Dann aber: Das WOHNPROBLEM rückt in den Vordergrund. (Wohnungsnot). Zum erstenmal tritt in der Architektur die Masse als Bauherr auf, denn die Masse läßt sich nicht mehr zugunsten einiger Unternehmer kasernieren. Die Masse hat Bedürfnisse. Diese Bedürfnisse können nur befriedigt werden durch äußerste Rationalisierung, neue Methoden, neue Arbeitsweisen. Davon wird die ganze Architektur befruchtet werden. Bauen bedeutet heute nicht mehr »künstlerischen« Schmiß, geniale Fettkohlenskizzen. Bauen bedeutet heute äußerste Exaktheit, Sparsamkeit, ganz gleichgültig, um welche Bauaufgabe es sich handelt. Um das erreichen zu können, muß mit hindernden Traditionen und verfaulten Vorurteilen rücksichtslos gebrochen werden. Ein Reinigungsprozeß ist nötig:
Die Wertung der Architektur, die Architekturkritik ist heute unter allen Zweigen der Kritik die verworrenste. Es herrscht unter Laien und Historikern eine bemerkenswerte Unsicherheit, wie zu neuen Bauten Stellung zu nehmen ist und was man unter heutigem Bauen zu verstehen hat.
Die kunstgewerbliche Infiltration der Architektur, unter der Deutschland vielleicht am meisten zu leiden hatte, zieht das Urteil immer wieder von den wesentlichen Punkten ab.
Es wird unser Ziel sein, immer wieder von der Fassade weg auf ein funktionelles Erfassen des Bauwerkes hinzuarbeiten. Wir werden deshalb manchen Bau veröffentlichen, über den der rein ästhetische Beurteiler nicht mit Unrecht die Nase rümpfen wird und manchen Bau verwerfen, der vielen heute noch geschmäcklerisch reizvoll erscheint.
Es soll im Verlaufe auch den der Architektur Fernstehenden klar werden, daß die Form heute immer gleichgültiger wird.
Wichtig sind Bauten, in denen neue Entwicklungsmöglichkeiten liegen, auch wenn sie formal unzureichend sind. Wichtig sind vorab Bauten, die in ihrer Organisation unseren geänderten Lebensbedürfnissen, vorgreifend, entgegenkommen. Dadurch wird das Bauwesen aus der ästhetisch-kunstgewerblichen Atmosphäre in das unmittelbare Leben gestellt, und darauf kommt es heute an, wenn wir gestalten wollen.

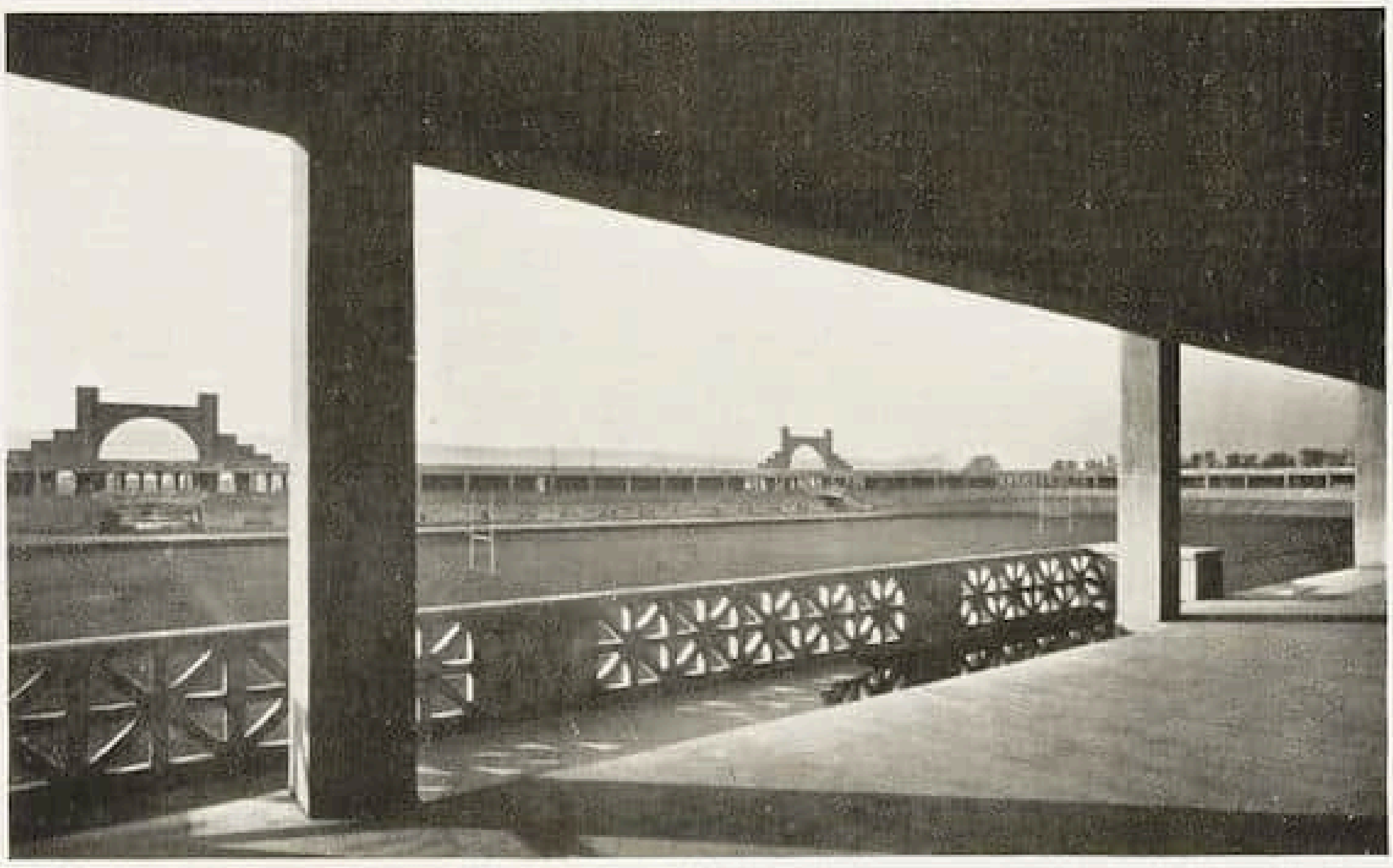


Abb. 9. Tony Garnier Stadion Lyon

EIN INDISCHES RELIEF

VON LEONHARD ADAM

Erfreulicherweise tauchen jetzt ab und zu auch im Kunsthandel indische Plastiken von mittlerem oder größerem Umfange auf, die man früher für unerreichbar gehalten hat und denen sich daher schon mangels geeigneter Objekte das Interesse privater Kunstfreunde nicht zuwenden konnte. Es handelt sich anscheinend nicht um neueren Export von Altertümern aus Indien, sondern um alten europäischen Privatbesitz.

Das hier abgebildete Relief ist aus rötlichgrauem Sandstein, 29 cm breit und 47 cm hoch und stammt aus dem nördlichen oder eher mittleren Indien. Der Herkunftsort ist nicht angegeben (Besitzer: Edgar Gutmann, Berlin). Die beiden Figuren stellen Shiva und Pārvatī dar. Shiva, mit hochgebundenem Haar, reich verzierter Krone und schweren, die Ohrläppchen herabziehenden Ohrzierraten, ist vierarmig dargestellt. Die rechte obere Hand hält den Dreizack, die untere eine Lotusblume; der linke obere Arm umfaßt eine Pythonschlange, während der untere zärtlich um den Hals der Pārvatī gelegt ist. Auf der Stirn des Gottes befindet sich das dritte (senkrechte) Auge, das dem Gotte nach der Legende plötzlich gewachsen sein soll, als ihm seine Gemahlin einmal im Spiele die beiden Augen zuhielt. Neben dem Gotte, ihm nur bis ans Knie reichend, steht sein heiliger Bulle Nandī. Pārvatī, zweiarmig, hält in der linken erhobenen Hand die Wurfscheibe am Griff (auf dem Bilde undeutlich, weil im Profil gesehen —), der rechte Arm, ohne Attribut, ist herabgestreckt und die Hand auf den linken Oberschenkel des Gatten gelegt. Links oben vom Haupte der Göttin befindet sich ein ornamentales Laubrudiment. Nach der Haltung der Figuren soll die Hochzeit Shivas mit der Pārvatī dargestellt sein; es ist also anzunehmen, daß das einzeln herausgebrochene Relief beiderseits szenische Fortsetzungen hatte. Die Gestalt der Göttin verkörperlicht das bekannte weibliche Schönheitsideal der Inder, zu welchem in der Hauptsache gehören: volle und prall vorgestreckte Brüste, sehr schmale Taille, dazu relativ breite, üppig geschwungene Hüften. Auch ist das Gewicht der Figur ganz auf das Standbein (links) abgelagert, wodurch in der ebenfalls bekannten Weise eine tänzelnde Haltung unter Herausdrücken der einen — hier der linken — Hüfte bewirkt wird. Die beiden oberen Arme Shivas sind hinter den sichtbaren Schultergelenken angesetzt. Die letzteren setzen sich also nur in den zwei unteren Armen fort. Dadurch sind die oberen Arme mit den Attributen Dreizack und Schlange in den Hintergrund verwiesen, und die Gestalt des Gottes wirkt auf solche Weise eher menschlich. Sehr geschickt ist die Schlange ornamental gestaltet und schafft mit ihrer Krümmung eine gute rhythmische Verbindung zwischen den beiden Köpfen des Götterpaares. Dieser Rhythmus wird durch den rechten Arm der Pārvatī sowie unten und seitlich durch die die Figuren schmückenden Binden und Ketten glücklich wieder aufgenommen. Der ganz eng anliegende Rock der Göttin läßt die Formen der Beine deutlich erkennen. Alle diese Einzelheiten, verbunden mit der wohldisziplinierten Anordnung des Reliefs, läßt die etwas zu kurzen Beine des Shiva und die plumpe Figur des Nandī nicht etwa für Zeichen von Primitivität halten. Doch sprechen Tracht und Form des Dreizacks gegen eine zu späte Datierung. Das Relief hat mehrere bekannte Gegenstücke, besonders zu Elephanta und Elurā. Man möchte es dem 9. bis 10. Jahrhundert n. Chr. zuweisen.

Shiva und Pārvatī
Sandstein 29×47 cm / Bes.: E. Gutmann, Berlin

RUNDSCHAU

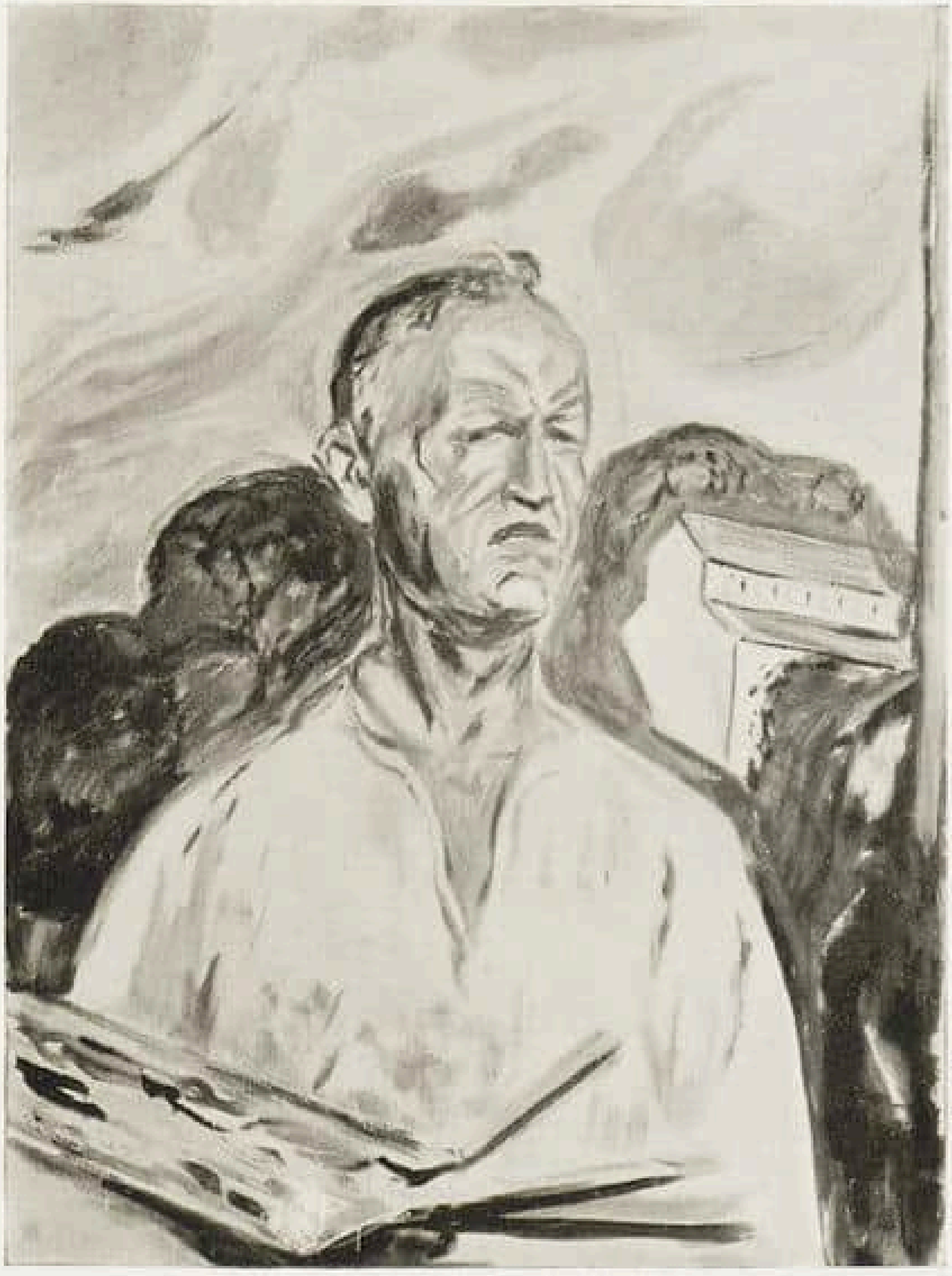
DIE MUNCH-AUSSTELLUNG IN MANNHEIM

Dr. Hartlaub, der tatenfrohe Leiter der Mannheimer Kunsthalle, hat eine Ausstellung des Munchschen Lebenswerkes zusammengestellt, die uns alle und die uns gerade heute angeht. (In Deutschland kann es sich die Provinz noch immer leisten, Berlin auf seine Verpflichtungen aufmerksam zu machen!) Wir Deutsche haben heute die Verpflichtung, uns Rechenschaft zu geben über unsere Herkunft. Heute besonders, da der Westen wieder stärker auf uns einzuwirken beginnt, haben wir unsere nordischen Verwurzelungen nachzuprüfen. Gerade heute, wo nach dem Abflaun des Richtungsgetrubels die Persönlichkeitsfrage wieder schwerer wiegt, haben wir die Ausmaße jenes, der unsere moderne Bewegung so tief getroffen hat, aufs neue zu ergründen.

So mag es der Kairos mit sich bringen, daß diese Mannheimer Ausstellung ein noch lauteres Echo findet als die schöne Züricher des Jahres 1922. Viel Fragliches haben die Wellen seither noch weggespült und gerade solches, das sich krampfhaft an den skandinavischen Erreger angeklammert hielt. Klar und groß ragt heute im Norden der Felsblock Munch.

30 Jahre seines Schaffens sind hier in oft entscheidenden Proben ausgebreitet. Die frühen Bilder der achtziger Jahre, etwas flau, unentschieden, typische Flugversuche unter fremden Flügeln. Das in seiner Art sehr intime: „Drei Herren mit Lampe" (87), noch das „Hafenbild" unter der Einwirkung des Lehrers Krogh. Erst die neunziger Jahre lassen das Erlebnis in der eigenen Form durchbrechen: Melancholie, symbolische Stilistik einsamer Fjordnächte und schon das „Mädchen auf Brücke" (1900). Dann der große Ausbruch verschütteten Unterbewußtseins aus dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts: „Mörderin", „Lokal zum süßen Mädel", „Krankes Mädchen", das „Selbstbildnis" im Café, umdüstert von androhendem Raum. (Ausgezeichnet zu einem wuchtigen Saal zusammengehängt.) Aber im Nebenraum hängt das lebenssatte Stück: „Fruchtbarkeit" aus 1902, und das nächste Jahr bringt schon „Die Kinder des Dr. Linde". Da erkennt man, welch Ausruhn „das Haus Linde" für diesen gehetzten Visionär bedeutet hat. Ruhige Natur, der Gegenpol seiner inneren Rasereien, untergründet jetzt ruhevoll und kräftig sein Schaffen.

Die Ausstellung zeigt dieses Gegeneinander, nein dieses Ineinander der beiden Welten Edvard Munchs schon auf dieser frühen Stufe vorzüglich auf. Und gibt damit schon hier den Schlüssel zu diesem erregenden Werk. Aber weiter: der zweite Aus-



Edvard Munch Selbstbildnis mit Palette. 1926
Aus der Mannheimer Munch-Ausstellung

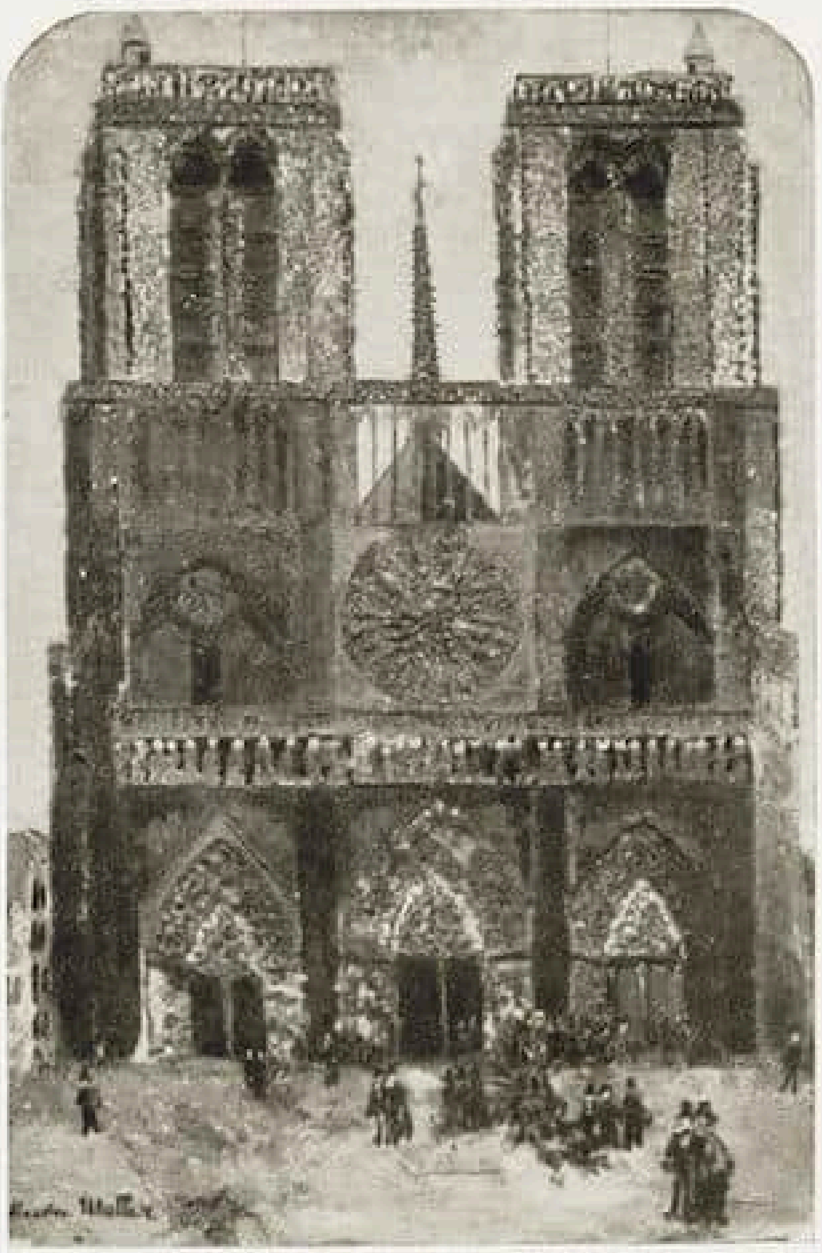
Edvard Munch Lokal »Zum süßen Mädel«. Berlin 1907
Aus der Mannheimer Munch-Ausstellung

bruch: „Eifersucht" 1913, „Weinender Akt auf Rot" — um nur diese zu nennen. Daneben das gesamte graphische Oeuvre des Meisters ausgebreitet, vom Custos der Kunsthalle, Dr. Strübing, sorgsam chronologisch gereiht. Dann wieder ruhige Natur: „Schneeschipper" 1914, „Unter dem Apfelbaum" (zehn Jahre unter dem Pinsel 1914 bis 1924!), „Schnitter" 1916, „Große Küstenlandschaft" 1918. (Diese alle in der großen Halle zu starkem Rhythmus vereinigt.) Großgesehene ruhige Stücke führen die Reihe weiter. Es ist, als ob die Gegenwelt des Schreckens, der Ängste, zurückgestaut sei — oder hat sie sich in der Graphik ein eigenes Bett geschaffen! — Nein, sie gewittert noch unter dieser ruhigen Schau. Im Pinselstrich, im Ruckartigen des Konturs, im plötzlichen Weiß, das als nackte Leinwand zwischen den Farbentrubeln aufgeistert. Im Jahre 1924 dann die „Zwei Herrn" (Freunde Munchs), eines der schönsten Bilder dieses ganzen Werks. Groß und ruhig in den Raum gestellt, in breiten Akkorden gesehn und gestaltet. Anschließend die neuesten Bilder: das herbe Selbstbildnis: vor dekorativ wehendem und doch so naturgefülltem Grund die Gestalt des Malers im weißen Hemd, die Palette in Händen, das Gesicht in eine Schau verbissen, die nicht losläßt. Und dies Gesicht, ausstrahlend von der Nasenwurzel in radialen Falten, der Mund in feste Kurve gespannt. Das Ganze hell in den Tönen, fast schroff und doch von einer beglückenden Weite. Dann „Mädchen im Garten" (mehrfach abgewandelt), „Zwei Pferde im Wald", das eine plötzlich erschreckt, wegstrebend vom andern, sich bäumend. „Landschaft mit rotem Haus", harte Achsen und Winkel, kräftige Farbkontraste, über dem Ganzen doch eine sehr breit gelebte Stimmung, fest und stark.

Also Erfüllung dieses Schaffens? Ja — hier sind sie alle gebändigt, diese unheimlichen Mächte, die so erschreckend immer wieder aufstörten in diesem Erleben. Und hier ist die tiefe Glut gehalten, die aus der Erde ausströmt, direkt in dieses Schaffen hinein. Und doch — was treibt einen in dieser Ausstellung so wirr umher? Was läßt einen nicht zur Ruhe kommen, trotz dieser reifen letzten Bilder, trotz dieser versöhnten Schau einer machtvoll auftreibenden Natur? Was drängt hier immer noch nach Sättigung? Welche furchtbare Gier wühlt da noch immer hinter der Ruhe? Ist es das Großschöpferische, das Ewigunerlöste? Ist es ein Dämon, uns nicht faßbar — und doch heimlich aufbrausend aus jeder Regung dieses Schaffens, noch heute im Schaffen des reifen Sechzigers?

Gewiß, der Historiker wird hier genugsam Aufschlüsse finden. So, daß in einem fast ne-

bensächlichen Bilde hier oft ganze Entwicklungsreihen unserer „Brückeleute" angeschlagen und — aufrichtig gestanden — schon ausgewertet sind. Oder, daß dieses Schaffen durch alle Entwicklungsphasen — oder sind es nur Stimmungsphasen — unserer letzten „30 Jahre Europa" hindurchgegangen ist —, daß es aber alle überragt, überwuchtet, daß es nie und nirgends in ihnen aufgeht, sei's Symbolismus, Neuromantik, Jugendstil, Expressionismus und was nachher kommt. Da ist immer ein Irrationales, das mit dem Rationalen nie diese Schwebe eingeht, die letzten Endes doch alle diese „Stilverfestigungen" der letzten Zeit ausmacht. Der Historiker, der etwas Psychologe ist, verfolgt, wie sich die Ängste des Introvertierten zu lösen beginnen, wie sie sich zu positiven Figuren festigen im warm umschließenden Raum. (Vgl. Hartlaubs aufschlußreiche Einleitung zum Katalog der Ausstellung.) Zwar — man sieht, wie Urängste immer wieder auftauchen, immer von neuem um die Schauder von Liebe und Tod, von Eifersucht und Mord, von Lockung zum Untergang und vom Rausche kreisen. Trotzdem



Maurice Utrillo Notre Dame. 1911
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin
Mit Genehmigung der D. A. A.

— man spürt die Spiralen nach aufwärts, erkennt die Reife, die Gestaltung.
Aber Abgründe bleiben. Ein furorisches Ich taumelt auf, schleudert Urmassen glühenden Seelenstoffs in die Gestaltung, schluchzt auf im Rhythmus der Erde. Die Spannungen von Ich und Welt — wo sind sie heute so vital, so elementar zur gestalteten Schau geworden wie in diesem Werk! Und von was für einem Maler gestaltet. (Wer ihn des „Zeichners" mit der Farbe anklagt, der achte auf ein Aquarell wie jenen „Mädchenkopf", wo das Sehen direkt in die Farbe hineinprallt!)
Ach, wir stoßen immer wieder auf dieses „Ich", das nicht von sich loskommt. Gewiß, es reißt einen Naturgrund mit herauf, so breit und tief und mächtig, daß der ganze Mythos der Erde vor uns aufersteht. Und in diesem Mythos erringt sich dies „Weltbild" Objektivität. Aber auch da noch nur rauscherfüllte. Auch da nur im Spiegel dieses Ichs.
Wo sind die Zeiten hin, da dieses, das rauschhaft Icherfüllte einer Kunst als höchster Triumph gegönnt war. Was zwingt uns so ins Kühle, ins Gesetzhafte über dem Ich. Sind uns schon Maßstäbe verbürgt, nach denen wir werten? Und doch — über allem spüren wir: dort, bei diesem Riesen aus dem Norden, schlägt unser Herz. Und wir brauchen ihn, gerade heute, da wir uns wieder mehr der Formung des Westens neigen. Dr. Oskar Schürer

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Was Georges Grosz in der „Kunstkammer" zeigt, verdient höchste Beachtung. Mit jener Kraft und Konzentration der Mittel, die nur jener besitzt, der mehr ist als das, was man gemeiniglich ein Talent nennt, hat der Künstler den Weg zur Form gefunden, die der Ausdruck unserer Tage ist. Grosz ist ein Zeichner von hohen Graden, ein Kenner der Natur, aber auch ein Gestalter der Natur. Die Sicherheit seines Blickes und die seiner Hand sind von mathematischer Präzision. Dabei ist das, was entsteht, nie kalt, sondern durchglüht von einem starken künstlerischen Temperament.
Es kommt letzten Endes doch immer wieder auf die Persönlichkeit an. Steckt ein richtiger Kerl dahinter und hat er etwas gelernt, so kommt Gutes dabei heraus. Wir haben das letztemal gesehen, wie Pechstein nach jahrelanger Stagnation von neuem den Beweis seiner künstlerischen Lebenskraft erbracht hat, und wir sehen jetzt auf einer Ausstellung bei Bruno Cassirer, wie Max Slevogt an die Tradition seiner besten malerischen Jahre an-

Maurice Utrillo — Der Leuchtturm

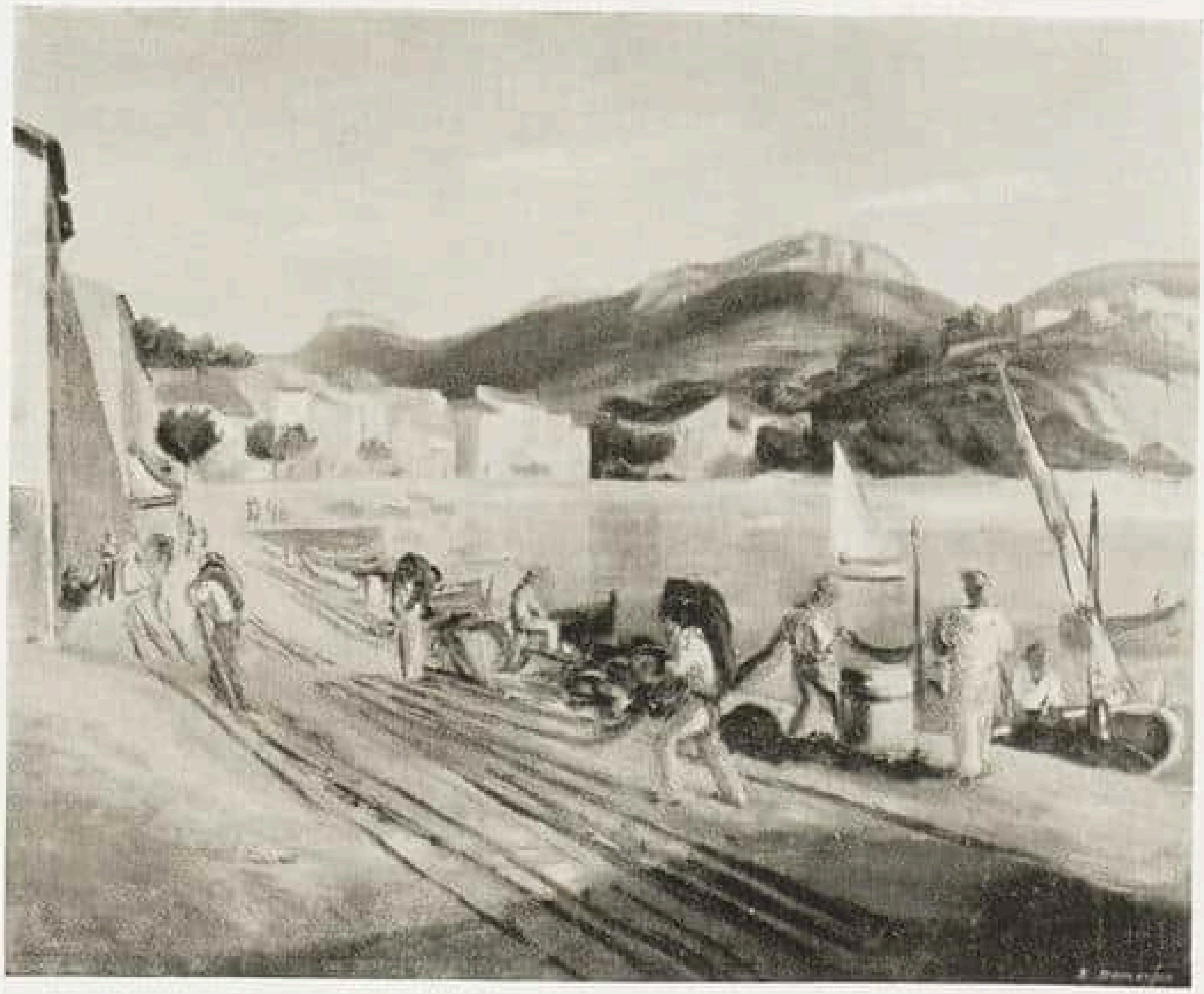
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin — Mit Genehmigung der D. A. A.

knüpft, Bilder hinstellt von einer Fülle, einer Saftigkeit, einer Erdenhaftigkeit, die an jene Corinths denken lassen. Für den Kunsthistoriker ist es da nicht uninteressant, die geheime Linie zu bemerken, die Slevogt mit Thoma und den Romantikern verbindet. Da sind Vordergrundkulissen, Repoussoirs, da sind Personen, die ins Bild hineinschauen, den Gefühlen des Betrachters als Träger und Richtungsfaktoren dienend. Da ist das Absteigen des Hintergrundes und das träumerische Verblauen der Ferne. Es ist als habe der alternde Slevogt sich wieder recht fest an das Land seiner Jugend zwischen Rhein und Main angeschlossen und daraus neue, starke Kräfte gezogen.

Die Figur Utrillos, die sich bei Flechtheim, durch eine umfangreiche Kollektion dokumentiert, vor die Augen der Öffentlichkeit schiebt, ist viel umstritten. Die einen haben sie zu hoch, die anderen zu niedrig bewertet. Man hat ein großes Geschäft gewittert und ist herzugelaufen. Dies eben hat manchen abgestoßen, und er ist beiseite gestanden mit abgewandtem Gesicht. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Utrillo ist ein sehr großes Talent. Wer ein Bild wie „Notre-Dame" 1912 gemalt hat, den kann man aus der Entwicklung nicht mehr wegwischen. Dieses Gemälde ist von geradezu unwahrscheinlicher Schönheit in seinen schwärzlichen, grünlichen und bräunlichen Bronzetönen. Es ist ganz pastos gemacht, gleichsam mit Gipsreliefs wie die Bilder der frühen Katalanen und Aragonesen, ganz unkonventionell, aber auf der anderen Seite so ganz und gar nicht „erdacht" — wie es eben nur der wirklich große Künstler fertigbringt. Wer sich über Utrillo unterrichten will (der geringe Raum erlaubt hier nicht, mehr zu geben), der nehme das hübsche Buch, das Gustave Coquiot über den Maler geschrieben hat und das in einer guten Übersetzung bei Wasmuth herausgekommen ist. Carl Einstein hat eine lesenswerte Einleitung sogar in ganz normalem Deutsch dazu geschrieben.

Eine andere Angelegenheit ist die Franzosenausstellung bei Hartberg. Die Tatsache, daß sie überhaupt gemacht worden ist, ist begrüßenswert. Man kann nie genug Fremdes sehen; man beurteilt dann das Heimische gerechter. (Übrigens soll man auch recht viel Heimisches sehen; dann beurteilt man das Fremde richtiger.)

Man fragt sich: Ist das nun tatsächlich das junge Frankreich? Ist hier nicht zufällig ausgewählt? Fehlen nicht vielleicht sehr wichtige Leute? Nehmen wir wirklich an, daß dies alles nicht der Fall ist, daß es sich hier um eine musterhafte, technisch einwandfrei ge-



Raoul Domenjoz — Der Hafen von Cassis

Ausgestellt bei V. Hartberg, Berlin

machte Auslese handelt — dann muß man konstatieren: Ein durchgehend hohes Niveau, eine Reihe gut gemalter Bilder, ein paar sympathische Talente, aber mehr nicht. So hat der Franzose Henry de Waroquier schöne Früchte gemalt, der Franzose Edmond Kayser zeigt ein feines Stilleben und eine nobel gemalte Landschaft. Auch Alexandre Auffray und E. Ceria sind beachtlich. Aber weniger interessant sind unsere jungen Maler gewiß nicht. — Bei Hugo Perls sind von einem anderen jungen Franzosen Elisée Maclet über 30 Bilder ausgestellt. Julius Elias hat zum Katalog ein unterrichtendes Vorwort geschrieben. Wir erfahren, daß der Künstler, der 1881 an der Somme geboren, zuerst Gärtner, dann Speisewagenkellner war, 1909 nach Paris kam, wo er mit Utrillo arbeitete. Also ein Autodidakt wie dieser. — Der erste Eindruck, den man von den Bildern empfängt, ist der einer großen Helligkeit, wie der Süden sie ausstrahlt. Ein solides Handwerk fällt auf, eine alles besiegende Farbenfreudigkeit — auf der anderen Seite aber auch eine unverkennbare Abhängigkeit von Utrillo, die immer wieder durchschlägt. Die Art, wie die Fläche mosaikartig aufgeteilt ist, erinnert an den Lehrer, aber es fehlt das Zwingende, Geniale, was diesem eigen. Maclet ist ein Maler sans phrase. Das beweisen Bilder wie „Les chacutiers" 1924 und „Le môle à Dieppe" 1923, aber seine gesunde Natur liegt noch im Kampf mit der Manier, die ihn ab und an zu erprobten, liebenswürdigen Effekten verführt. Man wird seine Entwicklung ruhig abwarten müssen.

Kuhn

DEUTSCHE MALER IN PARIS

In der zweiten Novembernummer des Bulletin de la vie artistique finden wir einen von einem der Redakteure Andrée Warnod gezeichneten Artikel mit der Überschrift „Deutsche Maler". Es wird darin von einer Ausstellung deutscher Malerei in Paris gesprochen als von einem Ereignis, das großes Interesse erregen würde und gefragt, ob wohl der Salon die Initiative ergreifen werde oder ob die deutschen Künstler vielleicht den intimeren Rahmen einer Kunsthandlung vorzögen. Aber, heißt es wörtlich weiter, „es ist sicher, daß man an diese Ausstellung denkt, daß man mit ihr rechnet, und daß sie schon mehr ist, als ein ‚projet en l'air'. Mit ziemlicher Sachkenntnis wird von den in Frage kommenden Künstlern gesprochen. Es werden, wenn auch mit verwunderlicher Orthographie, die Namen August Macke, Pechstein, Dix, Beckmann, Emil Nolde, Rottluff, Felix Müller, Georges Grosz, Jawlenski, Kandinsky,

Alexander Auffray — Der viereckige Turm
Ausgestellt bei V. Hartberg, Berlin

Franz Marc, Corinth genannt, daneben Slevogt, Feininger, Schwitters, Baumeister, Hofer, Paula Modersohn, Heckel, Kokoschka, Rudolf Levy, Nauen, Liebermann. Ein ganz besonderes Interesse scheint man auch den Künstlern der „Neuen Sachlichkeit' entgegenzubringen, von denen Dix, Mense und Schrimpf aufgeführt werden."

Im höchsten Grade seltsam mutet es nun an, daß in dem darauffolgenden am 1. Dezember herausgekommenen Heft ein Interview wiedergegeben wird, das die Zeitschrift mit dem in Paris lebenden Herrn Wilhelm Uhde gehabt hat, der ihr „legitimiert durch seine vollendete Kenntnis der deutschen und französischen künstlerischen Verhältnisse" die beste Quelle für eine nähere Auskunft schien. Herr Uhde äußert sich über die deutsche Kunst durchaus abfällig: nach ihm ist sie eine Angelegenheit zweiten Ranges und habe im übrigen wenig mitzuteilen. Seiner Meinung nach würde eine Ausstellung deutscher Malerei in Frankreich viel Aufmerksamkeit erregen, sie werde einen großen Zulauf haben und unter diesem Gesichtspunkt gewiß ein großer Erfolg sein, aber sie werde auch jenen eine Enttäuschung bringen, die von der Kunst jenseits des Rheins Anstöße für eine malerische Revolution erhoffen. Auch was die „Neue Sachlichkeit" betrifft, so kann Herr Uhde in ihr nur etwas Theoretisches erblicken. Als wesentlichste deutsche Künstler nennt er Kokoschka, Helmut Kolle, Paul Klee, Max Ernst, Schwitters und Hofer. Die deutsche Malerei sei eine lokale Angelegenheit, welche kaum eine bedeutende Rolle in der malerischen Bewegung unserer Zeit zu spielen in der Lage sei. Mit wenigen Ausnahmen habe sie weder Liebe, noch Leidenschaft, noch Leben. Sie sei eine ausgeklügelte Vernunftmalerei.

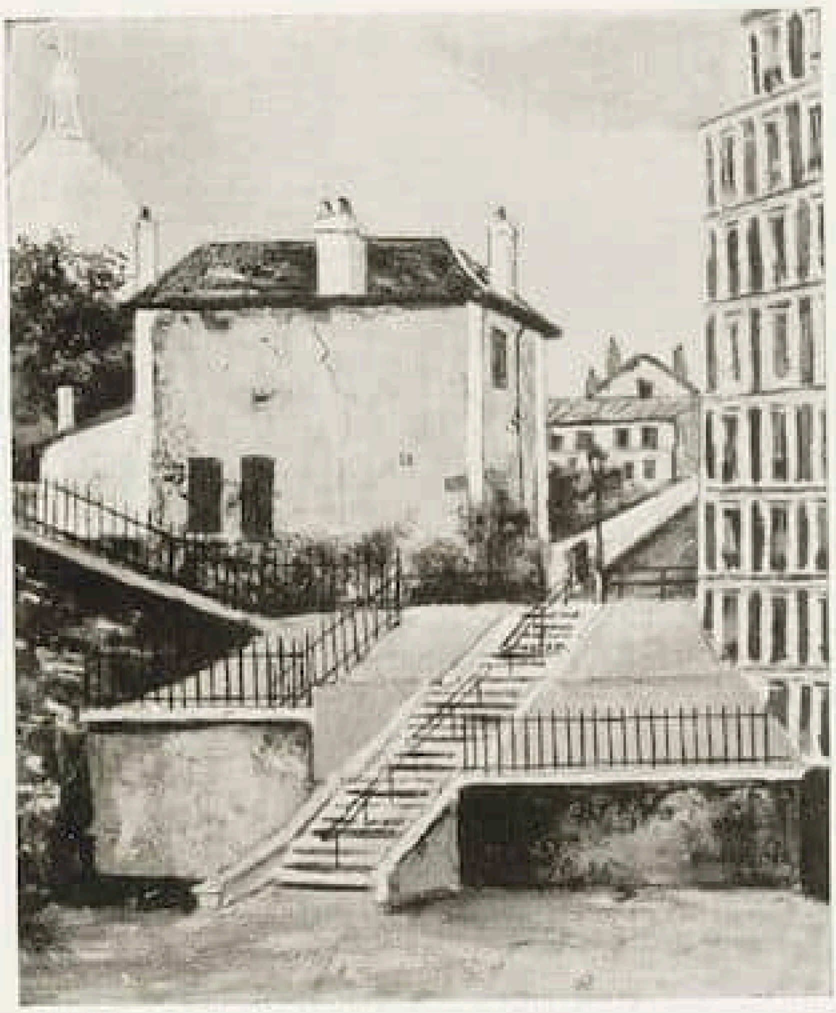
Nach der Auswahl, die Herr Wilhelm Uhde aus den deutschen Künstlern getroffen hat, ergibt sich zur Genüge, wie hoch seine Kenntnis zu bewerten ist. Als um so bedauerlicher jedoch muß es bezeichnet werden, daß eine verbreitete Zeitschrift wie das Bulletin seine Meinung als die eines Kenners in die Welt gibt.

Wie der ursächliche Zusammenhang des 1. und 2. Artikels gewesen ist, wissen wir nicht. Ob sich Herr Wilhelm Uhde aus irgendwelchen Gründen, die wir hier nicht untersuchen wollen, spontan zu einer Stellungnahme gemeldet hat, oder ob französische Kreise, die einer deutschen Malerei-Ausstellung in Paris abgeneigt sind, gewünscht haben, daß etwas Wasser in den Wein gegossen werde — das eine ist offensichtlich, daß man auf deutscher Seite die Dinge sehr ru-

hig an sich herankommen lassen soll. Nachdem seit Jahren in Berlin fast ununterbrochen französische Kunst gezeigt wird, in Privatsalons, ja, sogar auf den Ausstellungen der Preußischen Akademie der Künste und der Berliner Sezession, kann es hier in keiner Weise als eine besondere Gnade angesehen werden, wenn nun auch in Paris deutsche Kunst vor die Öffentlichkeit kommt, die erwiesenermaßen so gut wie nichts davon weiß, was in den letzten 15 Jahren bei uns entstanden ist. Ein wirkliches Interesse könnte jedoch eine Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst, zu der natürlich eine offizielle Einladung von Paris aus Vorbedingung wäre, dort nur erwecken, wenn dieselbe tatsächlich das Beste und Eigentümlichste des Vorhandenen gerecht, rücksichtslos und einheitlich zusammenzufassen in der Lage wäre. Aber gerade Auslassungen, wie die im Dezemberheft des Bulletin können hier nur den Eindruck verstärken, die Zeit sei einstweilen noch nicht gekommen. Alfred Kuhn

CHINESISCHE GRABSTATUETTEN IN DER GALERIE E. CASSIRER BERLIN

Die Japaner haben die Tonfiguren der chinesischen Gräber erst durch Europa schätzen gelernt. Nach den Abbildungen zu urteilen, ist der japanische Besitz an dieser Kunstgattung dem europäischen unterlegen. Manche Sammler erinnern sich noch der Verwunderung, mit der die ersten Beispiele bei uns aufgenommen wurden. Noch immer gibt es Leute, die — japanischer als die Japaner — an echte Grabkeramik nicht glauben. Die gesicherten Stücke der Universitätssammlungen in Tokyo und Kyoto werden von diesen Hartnäckigen verleugnet. Das krasseste Beispiel dürfte die Geschichte eines heute berühmten Chinasammlers sein. Als junger Mann war er Eisenbahningenieur in China. Damals zog er selbst Tonfiguren aus den vom Schienenstrang geöffneten Gräbern. Jetzt versichern Kenner demselben Manne, daß es keine echten Stücke gäbe.
In Berlin macht nun eine Kunsthandlung schon ihre zweite Ausstellung chinesischer Grabstatuetten. Die Leitung liegt wieder in den Händen von Walter Bondy. Der Erfolg der ersten Veranstaltung dürfte ihn ermuntert haben. Wer Berliner Sammlungen sieht, bewundert das weitverbreitete Verständnis für die Kunst der chinesischen Grabkeramik. Offenbar haben die berufenen Gelehrten und Kunsthändler den Boden gut vorbereitet. Am beliebtesten ist — das zeigt auch die Ausstellung — der künstlerische Höhepunkt, die Zeit der T'ang-Dynastie (7.—10. Jahrhundert). Den jungen Naturalismus der ersten nachchristlichen Jahrhunderte sollte man einmal gesondert aus- und zum Verkauf stellen. Cassirer fängt etwa mit dem 5. Jahrhundert an. Gewappnete in gesammelter Abwehr, Reiter auf dem Pferd, bewegt und in Ruhe, und schließlich ein Stier (Abbildung) vertreten die Zeit, die man bisher als Vorbereitung der an Kunst und Anzahl reichsten Epoche wertete. Der Stier genügt, um die künstlerische Höhe der Zeit zu beweisen. Die Naturnähe dieser Kunst muß man als selbstverständliche Voraussetzung hinnehmen und dann erst Gradunterschiede machen. Den Umriß des Tieres überführt der Künstler in eine große Kurve. Vorne sammelt sich Stoßkraft und Wildheit in der mächtigen Wampe. Der Kopf sitzt klein auf dem gewaltigen Hals, gebändigt durch die Aufzäumung. Das schwärzliche Material unterstützt farbig den Eindruck des Unheimlichen. Die Oberfläche zeigt rote Bemalungsspuren. Nur wenige Stücke mit Glasur wagte man bisher in die unsichere Epoche zu setzen. Bei dem unglasierten dunklen Ton war die Datierung in die Übergangszeit — kurz nach der Wei-Dynastie benannt — üblich. Das Material darf freilich nicht allein entscheiden. Das geht nur in der Cassirer-Ausstellung. T'ang-Statuen sind dort sämtlich aus weißem und rotem Ton, eine erlesene Auswahl. Bei



E. Maclet Montmartre. 1923
Ausgestellt bei V. Hartberg, Berlin

Stier. Schwärzlicher Ton mit Spuren roter Bemalung T'ang. Höhe 18 cm
Ausgestellt bei E. Cassirer, Berlin

den Bewegungen kleiner Tänzerinnen zeigt der Modelleur seine Phantasie. Eine Musikkapelle kleiner Frauen ist das liebenswürdigste Grabspielzeug, übrigens selten mit der Vollständigkeit der Instrumente. Pferde, Gaukler, Himmelswächter kennt und sieht man wieder in den verschiedensten Stellungen. Die Stücke der Ausstellung haben fast alle etwas Besonderes, eine ungewöhnlich gut erhaltene Bemalung, eine besonders schöne Oberfläche, eine Vollkommenheit der plastischen Mache, die durchaus nicht jedes Stück der Epoche auszeichnet. Denn es muß gesagt werden, daß der Sammler von Grabstatuetten das Auswählen lernen soll. Zwischen dem fabrikmäßig hergestellten Massenartikel und dem im Atelier sorgsam gearbeiteten Meisterwerk für ein Staatsbegräbnis bewegt sich die Skala. Nicht ohne vom Zeitstil fast immer einen besonderen Zauber mit auf den Weg bekommen zu haben.
Die Ausstellung wird vervollständigt durch Gefäße, die vom Beginn unserer Zeitrechnung bis zur Sung-, Yüan- und Ming-Epoche reichen. Auf Vollständigkeit wird da kein Anspruch gemacht. Dafür sieht man gute Stükke. Schließlich seien noch die prächtigen Frühdrucke der Zehnbambushalle erwähnt. Häufigere Wiederholung in sich geschlossener Ausstellungen, wie der beschriebenen, wäre für Berlin zu wünschen. Diese Veranstaltungen sind geradezu notwendig in Städten, wo sich nicht alle Zweige der chinesischen Kunst mit gleicher Vollständigkeit im öffentlichen Besitz bieten. Alfred Salmony

VON INGRES BIS CEZANNE

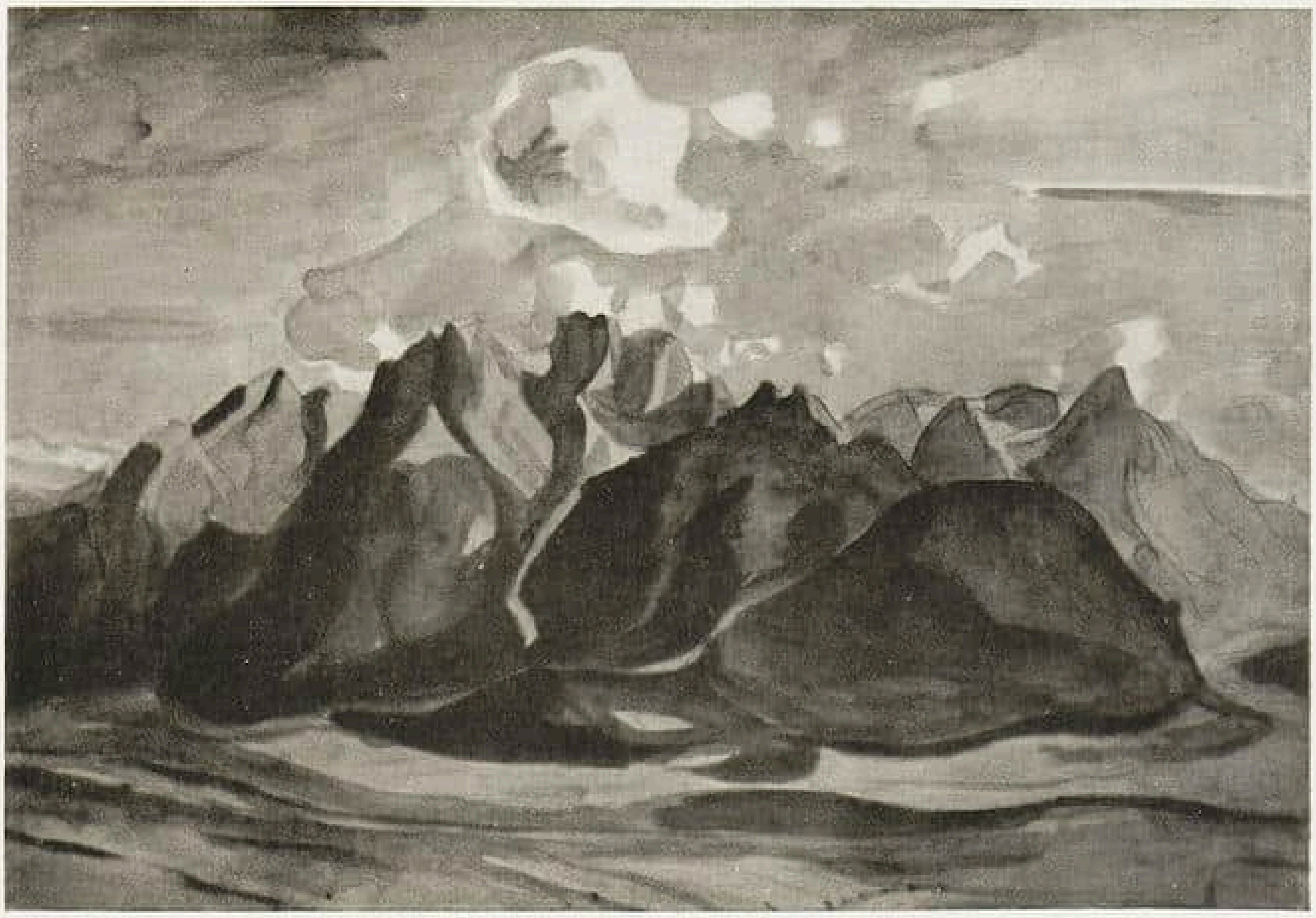
Unter diesem Titel veranstaltet der Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste am Augustusplatz eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen französischer Künstler aus dem Besitze der Wiener Albertina. Die Ausstellung zeigt zum ersten und einzigen Male in Deutschland die wertvolle Sammlung französischer Zeichnungs-

kunst des 19. Jahrhunderts, die Professor Stix im Laufe der letzten Jahre für die Albertina erworben hat. Die Ausstellung dauert vom 9. Januar bis Mitte Februar 1927.

DIE KÖLNER SEZESSION

In jeder Stadt wird fleißig gemalt, auch in Köln. Deshalb gibt es die Kölner Sezession. Ihre erste Ausstellung 1925 war als Ganzes überraschend. Jetzt haben wir die zweite, die als Ganzes hinter ihrer Vorgängerin zurücksteht. Es sieht so aus, als hätten einige Maler eingesandt, was sie gerade da hatten. Damit ist nicht gesagt, daß nicht Ausgezeichnetes zu sehen sei. Greferath zeigt neue Landschaftsaquarelle, wundervolle Blätter. Südliche wie rheinische Gegenden sieht man von ihm hell oder mit genialischem Dunkel in Öl. Aber von einer Kreuzigung in virtuoser Technik muß man sagen: Das Thema liegt dem Maler nicht. F. M. Jansens Bleistiftzeichnungen vom Rhein sind der Höhepunkt der Ausstellung. Das Material wirkt sonst fast immer trocken. Es ließe sich schließlich virtuos bewältigen. Aber in dieser Sachlichkeit und Selbstzucht ohne Koketterie mit dem technischen Können zu zeichnen, bringt kaum ein anderer Maler über sich. Von Jansen überzeugt endlich auch die Malerei, vor allem ein Rheinbild. Die frühere gewissenhafteste Anstrengung allein tat es noch nicht, auch nicht die technische Meisterschaft. Das Eine, das sich nicht in Worte fassen läßt, fehlte und scheint jetzt errungen. Im übrigen soll der Bericht nur Neues melden, er hebt daher noch Marta Hegemann aus der Fülle der Aussteller: auch sie malt jetzt virtuos mit schmissigem Pinsel. Bildhauer befinden sich als Gäste mit den Bronzen von Degas recht verloren in der Ausstellung. Die eingeladenen Architekten haben ein gemeinsames Thema, das Einfamilienhaus. In ihrem Raum sieht es am einheitlichsten und geschmackvollsten aus.

Alfred Salmony



F. M. Jansen — Dolomiten

Kölner Sezession

KUNST-LITERATUR

JAHRBUCH DER ASIATISCHEN KUNST. Bd. 2. Leipzig 1925, Klinkhardt & Biermann. (4°, 216 Seiten, 115 Tafeln. In Ganzleinen M. 60.—.)

Der zweite Jahrgang dieses Jahrbuchs ist nun mit dem zweiten Halbband vollständig geworden. Die Hoffnung, die man vor einem Jahr beim Erscheinen des ersten Jahrgangs hegen durfte, daß hier der Sammelpunkt für die deutsche Forschung über östliche Kunst entstehen werde, erscheint durch den neuen Band voll erfüllt: sind doch die ersten deutschen Fachleute zusammen mit einer Anzahl willkommener Gäste aus den Nachbarländern in ihm vertreten.

Der erste Halbband gehört ganz dem Osten und Süden Asiens. Dem wichtigsten Ereignis, das das vergangene Jahr auf unserm Gebiet gebracht hat, der Eröffnung der Berliner ostasiatischen Kunstsammlung, ist der Eingangsaufsatz H. Smidts gewidmet. Werke der frühen chinesischen Kunst behandeln Kümmel, Breuer und von Takacz. Japan ist mit einer Untersuchung über graphische Vorlagen für Schwertzieraten von Feddersen und dem Versuch einer Systematik der Gespensterdarstellungen von Scheyer berücksichtigt. Aus ostturkistanischen Höhlen veröffentlicht von Le Coq zwei buddhistische Wandgemälde; den Beziehungen der ostturkistanischen Kunst zu den ungarischen Bodenfunden aus der Völkerwanderungszeit geht von Takacz nach. Drei Aufsätze behandeln indisches Material: Bachhofer bespricht eine Pfeilerfigur von Bodh-Gaya, Goetz in einem umfangreichen Aufsatz die indischen Miniaturen der Londoner Sammlung Rothenstein und in einem zweiten — ganz neues Gebiet erschließend — südindische Elfenbeinbüchsen. Besprechungen der wichtigsten Neuerscheinungen schließen diesen Teil des Jahrbuchs ab.

Der zweite Halbband ist mit gesondertem Titel als „Beiträge zur Kunst des Islam" dem Manne zu seinem 60. Geburtstag gewidmet, der in Deutschland die islamische Kunstforschung begründet und in seiner dreifachen Tätigkeit als Forschungsreisender, Museumsleiter und Verfasser auf lange hinaus grundlegender Werke wie kein zweiter gefördert hat: Friedrich Sarre. Siebzehn deutsche und ausländische Gelehrte haben sich zusammengefunden, dem verehrten Manne zu huldigen, und es darf der so entstandenen Festschrift im Gegensatz zu mancher andern nachgerühmt werden, daß fast alle ihre Aufsätze Neuland erschließen. Der Reichtum des Inhalts kann hier nur in Schlagworten angedeutet werden. Aus dem Gebiet der Baukunst schildert Diez die von ihm aufgenommenen Reste einer frühen Moschee auf Bahrain; Cohn-Wiener bespricht das Mausoleum des Sultan Sandschar in Merw; Reuthers Arbeit über die Qaa bildet einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis des syrischen Wohnhauses neuerer Zeit. Zwei Arbeiten sind der frühislamischen Ornamentik gewidmet: Flury behandelt mit gewohnter Gründlichkeit einen im Original verlorenen Kairener Stuckmihrab des 3. Jahrhunderts, Strzygowski, anknüpfend an eigene ältere Arbeiten, an versteckter Stelle erhaltene Kairener Holzschnitzereien des 5. Jahrhunderts. Auf dem Bereich der Miniaturmalerei skizziert Sakisian die Geschichte der mongolischen Schule im Persien des 14. und 15. Jahrhunderts; Goetz sucht in das Gewirr der überlieferten indischen Meisternamen Ordnung zu bringen; Taeschner bemüht sich in einem Aufsatz von größter methodischer Bedeutung, der noch kaum in Angriff genommenen Erforschung der Entwicklung ikonographischer Typen in der persischen Miniaturmalerei eine gesicherte Grundlage zu schaffen. Dem Studium der Keramik dient eine kurze Notiz von Gallois über grünglasierte Gefäße der Sefewidenzeit, ferner, weiter ausholend und tiefer schürfend, eine Arbeit Kühnels über Daten zur Geschichte der spanisch-maurischen Keramik. Der Teppichkunde dienen Beiträge von Pope und Riefstahl. Eine seltsame seldschukische „Sphinx" veröffentlicht und erklärt Glück unter Heranziehung verwandter Denkmäler. Eine Sondergruppe der noch immer viele Rätsel bietenden Mamlukenwappen behandelt L. A. Mayer. J. H. Mordtmann beschäftigt sich mit einem merkwürdigen Stück kleinasiatischen Folklores. Einen türkischen Goldhelm des Münchener Nationalmuseums bestimmt Stoecklein als Kopfbedeckung eines großherrlichen Trabanten des 16. Jahrhunderts. Franz Babinger behandelt mit reicher historischer Gelehrsamkeit einen auf der Grenze von Paläographie und Kunstgeschichte stehenden Gegenstand, die Geschichte der Tughra, des großherrlichen Namenszuges auf Urkunden.

Diesen Aufsätzen, deren reicher Inhalt hier nur gestreift werden konnte, hat der Verlag nicht weniger als 115 Tafeln beigegeben. Damit und mit dem weiten Umfang des umspannten Gebietes, das vom Maghreb bis Ja-

pan reicht, weist das Jahrbuch innerlich und äußerlich einen Reichtum auf, den das eben in London erschienene Bennsche Yearbook of Oriental Art trotz wesentlich höheren Preises nicht erreicht. E. Gratzl (München)

THE YEAR BOOK OF ORIENTAL ART AND CULTURE. 1924—1925. Edited by Arthur Waley, Assistant in the British Museum. Volume one: Text, XI. 142. — Volume two: Plates, 60 Pl. — London, Ernest Benn. 1925.

Dieses Jahrbuch Orientalischer Kunst und Kultur, das zum ersten Male erscheint, bietet einen reichen und wertvollen Inhalt. Auch von den kleineren unter den 22 Beiträgen ist keiner bloßes Füllsel, und unter den größeren gibt es nicht wenige, die unser Wissen von der Kunst und Kultur des Ostens wesentlich vermehren und klären. Es ist nicht wohl möglich, die überaus mannigfaltigen Arbeiten ausführlich zu besprechen; nur auf einzelne, die einen besonders bedeutenden Eindruck machen, soll wenigstens hingewiesen werden. Der Herausgeber hat zwei für die Geschichte der chinesischen Kunst wichtige Übersetzungen beigesteuert: Bemerkungen über das Leben und Schaffen der Yün Shou-P'ing, eines Malers aus dem 17. Jahrhundert, von dem ein Wandschirm aus englischem Privatbesitze teilweise abgebildet wird, und des Kao Lien, eines Kenners aus der Ming-Zeit, Abhandlung über einige Porzellanarten der Sung-Periode, die Hobson mit Anmerkungen versehen hat. Friedrich Perzynski widmet einer Anzahl von Nô-Masken aus der Sammlung des Berliner Museums eine interessante, durch ausgezeichnete Abbildungen illustrierte Betrachtung. Thomas F. Carter verfolgt in einer sehr anregenden Studie die Spuren der Wanderung der Druckerkunst vom Osten nach dem Westen. Will H. Edmunds behandelt mit gründlicher Sachkenntnis eine Gruppe von Meisterwerken des japanischen Farbendrukkes, die drei großen Hakkei von Hisoshige. A. Salmony würdigt verständnisvoll die Ausstellung alter chinesischer Kunst, die im Sommer 1924 im Musée Cernuschi stattgefunden hat. G. Elliot Smith weist an den Tierstandarten Indonesiens und Alt-Ägyptens höchst bedeutungsvolle Beziehungen zwischen den beiden Kulturgebieten nach. Und J. Strzygowski zeichnet in seinem Aufsatze „The Northern Stream of Art from Ireland to China, and the Southern Movement" in kühnen Strichen die Skizze noch weiterer und mächtigerer Zusammenhänge. Karl With beschäftigt sich eingehender, als es bisher geschehen ist, mit den chinesischen Figuren aus Speckstein, in denen er charakteristische Kunstwerke des chinesischen Mittelstandes erkennt. Louise Strong Hammond endlich hat unter dem Titel „The Tunes of Chinese Poetry" Beobachtungen niedergelegt, die mir von ganz außerordentlicher Bedeutung für das Verständnis der chinesischen Prosodie zu sein scheinen. — Den Beschluß machen einige Bücherbesprechungen, unter denen eine von H. d'Ardenne de Tizac hervorragt, dem Leigh Ashton's Introduction to the Study of Chinese Sculpture Veranlassung zu einer treffenden Beantwortung der Frage gegeben hat: Are the Chinese primarily Sculptors? — Das Jahrbuch ist in stattlichem Quartformate vortrefflich gedruckt; die in Lichtdruck ausgeführten Abbildungen auf 60 Tafeln sind in einer besonderen Mappe vereinigt. Diese üppige Ausstattung macht dem Verlage sicherlich Ehre; allein man muß leider fragen, ob sie der Verbreitung des Buches, dessen Preis sie erhöht, unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht eher schaden als nützen wird.

E. Grosse

YONE NOGUCHI: HIROSHIGE. Traduction française de Mlle. M. E. Maitre. (L'Art au Japon.) Paris et Bruxelles. G. van Oest, Editeur 1926. 25 Francs.

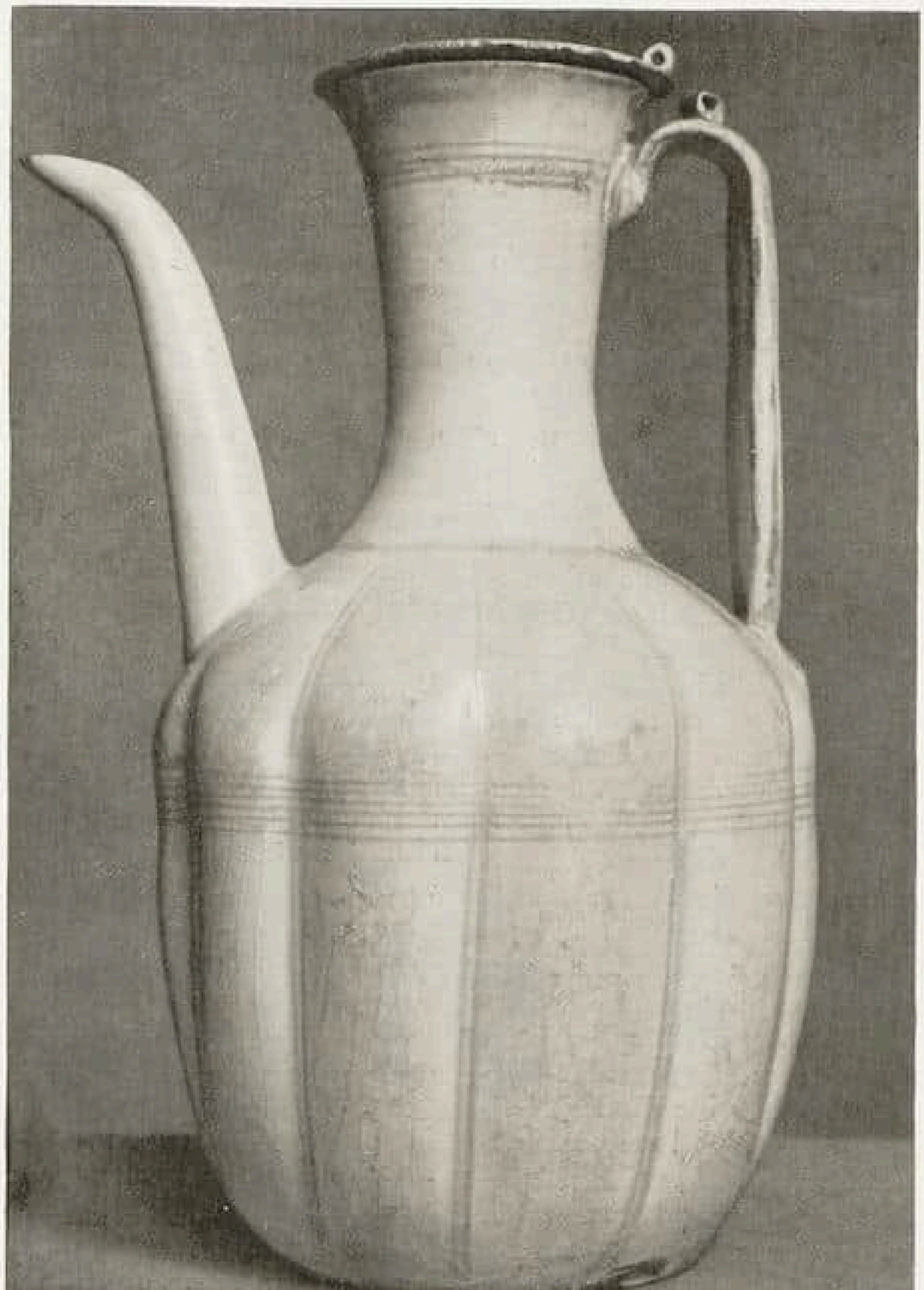
Noguchi weiß uns nichts Neues oder Bedeutsam-Charakteristisches über seinen Landsmann Hiroshige zu sagen. Er stellt fest, daß Hiroshige zugleich der nationalste und suggestivste japanische Landschafter ist und versucht die starke Abhängigkeit Whistlers in den Themsebildern von ihm zu beweisen. Aus der Landschaftsmalerei hebt er besonders die Schnee- und Regendarstellungen hervor. Über Whistlers erste Bekanntschaft mit den Holzschnitten Hiroshiges werden nette Anekdoten in verschiedenen Versionen erzählt. Whistler soll der erste Okzidentale gewesen sein, der die bis dahin unbekannten, japanischen Holzschnitte verstand.

Der Verfasser rühmt weniger die formalen oder malerischen Reize Hiroshiges, sondern die „lyrische innere Musik" seiner Kunst. Er gibt zu, daß Hiroshige viel der chinesischen Landschaftsmalerei verdankt.

Der Verlag hat das Werk mit zwei Holzschnitten aus den illustrierten Büchern „Ehon" des Hiroshige, 19 Heliotypien und mit etlichen Faksimiles von Siegeln und Unterschriften gut ausgestattet. Sascha Schwabacher

EXAMPLES OF INDIAN ART AT THE BRITISH EMPIRE EXHIBITION, 1925: With an Introductory and Critical Note by Lionel Heath. Foreword by the Right Hon. The Earl of Ronaldshey. The Indian Society, London. 25 Shilling.

Auf der Wembley-Ausstellung des vorletzten Jahres war in der Eingangshalle des indischen Pavillons eine Serie von Malereien sowohl der Moghul- wie der Rajputschulen zu sehen. Fünfzehn davon samt einer Gandharastatue sind von der Indian Society in diesem Buche reproduziert worden. Eine Einleitung von Mr. Heath hebt die Unterschiede zwischen den verschiedenen Lokalschulen hervor, und ein Vorwort von Lord Ronaldshay sucht dem englischen Publikum die rechte Einstellung zu dieser Kunst zu geben. Er bezeichnet sie sehr unglücklich als eine Kunst, die versuche, die Realität, die hinter der Erscheinung der Dinge liegt, zu erfassen und darzustellen. Und noch nichtssagender ist das Diktum, daß „in der indischen Kunst nie eine wirkliche Tatsache dargestellt worden sei". Die Reproduktionen sind ausgezeichnet. Bo.



Deckelkanne in Melonenform. Frühe Ming-Zeit
Aus »Jahrbuch der asiatischen Kunst«. Bd. II
Sammlung Dr. O. Burchard, Berlin

SAMMLER UND MARKT

CASPAR DAVID FRIEDRICH: DER SOMMER

VON KURT KARL EBERLEIN

Im Januar 1808 schrieb der Dresdener Bibliothekar Semler, der sich als Kunstschriftsteller durch eine Theorie der Landschaftsmalerei bekanntgemacht hat, für Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden" (Nr. 3, März 1808) einen Aufsatz: Klinskys allegorische Zimmerverzierungen und Friedrichs Landschaften in Dresden. Die Idee der allegorischen Zimmerverzierung hatte Semler schon im Jahre 1805/6 behandelt, und der Architekt Klinsky hatte nun in vier Zimmern eines Gutes bei Leipzig die Jahreszeiten und Lebensalter dargestellt. Über diesen seltsamen, nie beachteten Zusammenhang der Zimmerverzierung mit der neuen Landschaftsmalerei der Romantik sei ein andermal eingehender gesprochen, hier sei nur auf die Sommerlandschaft Friedrichs hingewiesen, die Semler in dem genannten Aufsatz beschreibt. Damals hatte gerade der Künstler einen Zyklus allegorischer Jahreszeiten und Lebensalter in vier Landschaften in Arbeit. Der Winter (schneebedeckte Ruine zwischen alten Eichen, unter denen ein alter Mönch nach dem Eingang eines Kirchhofes zuwankt) war noch unfertig, aber die hier abgebildete Sommerlandschaft war im Januar 1808 schon vollendet. Die sommerliche Tallandschaft mit dem stillen Wiesenfluß hat durch die Liebenden in der Laube mit Tauben, Blumen, Büschen — Semler nennt diesen Vorgrund einen „Garten der Liebe" — eine so deutliche Allegorie für Jahreszeit und Lebensalter erhalten, daß der Bedeutungsgehalt sofort klart wird. Das Bild, vorzüglich erhalten, zeigt die ganze Feinheit gepflegter Lasurmalerei, die in der Landschaft aquarellartig zart die grünen Wiesen, die gelben Sandbänke, die bläulichen Berge mit einem duftigen gelben Himmel verschweben läßt, der oben erblaut. Der Vorgrund zeigt deutlich die Faktur, die sorgsame Vorzeichnung der Feder, über der die Imprimitur liegt. Das graphische Wesen der zeichnerischen Sepiatechnik, die der Künstler meisterlich beherrschte, wird hier besonders deutlich. Auch offenbart sich das genaue Studium der Natur in Pflanzen und Blumen, die zugleich der Fernlandschaft als Repoussoir dienen. Die Figuren, die Tauben, die Blumen sind pastoser gemalt, so daß das lichte Bordeauxrot des männlichen, das lichte Weiß des weiblichen Gewandes, die weißen Tauben und Lilien, die gelben Sonnenblumen, die purpurroten Rosen, die roten und blauen Blütentupfen aus dem warmen Grün hervorleuchten. Diese zarte Naturlandschaft mit der klassizistischen Allegorie der Liebeslaube erweist das romantische Doppelwesen dieser Frühkunst und macht gerade dies Bild zu einem Musterbeispiel der neuen allegorischen Landschaftsmalerei. Semler rühmt in seinem Aufsatz die Bildwelt „dieses christlichen Ossian", den er schon im Jahre 1807, bei Besprechung einiger Sepiablätter, den „Jean Paul unter den Farbenkünstlern" genannt hatte, „weil er wie dieser Schriftsteller die abstraktesten Ideen auffaßt und sie mit einer Energie und Wahrheit wiedergibt, die beide, den Geist und das Herz, unwiderstehlich ergreift". Dies bedeutende Jugendwerk Friedrichs, das eine Zeitlang als Leihgabe in der Dresdener Galerie hing und mit seinem Gegenstück, dem Winterbild, dem Kunsthändler P. Rusch in Dresden gehört, fand schon in meinem Friedrichbuch (Bekenntnisse. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig, 1924. Tafel VI) verdiente Beachtung, sei aber hier in größerer Aufnahme den Freunden Friedrichs bekanntgemacht.

EIN UNBEKANNTES DOPPELBILDNIS VON ANTOINE PESNE

Kunstgeschichtlich und nicht minder auch rein künstlerisch war die von der Galerie Goldschmidt-Wallerstein, Berlin im letzten Monat veranstaltete Sonderausstellung von Bildern Antoine Pesnes (1683—1757) aus Berliner Privatbesitz eines der reizvollsten Ereignisse. Eine solche Veranstaltung hätte in der Öffentlichkeit einen noch stärkeren Widerhall finden müssen, wenn das Bewußtsein vom Heutigen, das so gern Fäden nach rückwärts spinnt, angesichts solcher historischen Tatsachen und unbeeinflußt von dem übrigen kaum noch übersehbaren Berliner Ausstellungsbetrieb eines einzigen Monats wirklich auf seine Kosten gekommen wäre. Aber diese Ausstellung war eine Tat, nicht nur im Sinne unserer wiedererwachten Liebe für das Rokoko, sondern mehr noch hinsichtlich der geschichtlichen Fixierung eines Meisters, der bisher zweifellos einseitig unterschätzt geblieben ist. Denn Pesne, obwohl in Paris geboren, rechnet durchaus zur deutschen Kunstgeschichte seiner Zeit. Äußerlich gesehen war er Diener zweier preußischer Könige und was er als solcher an höfischen Bildnissen geschaffen, fügt sich nach Geste und Qualität erst-

Caspar David Friedrich

Der Sommer. 1807 (71×105 cm)
Bes.: Kunsthandlung P. Rusch, Dresden

Antoine Pesne Doppelbildnis

Leinwand 1,58×1,10 m / Bes.: Galerie Goldschmidt & Wallerstein, Berlin

rangig dem repräsentativen Geist seiner Epoche ein. Interessanter vielleicht erscheint uns Heutigen der andere Pesne, der ein Maler bürgerlicher Oberservanz gewesen ist und auf diesem Gebiet Porträtdarstellungen hinterlassen hat, die sich den Werken eines Anton Graff ebenbürtig an die Seite stellen. Daß ihn die eigene Zeit in der Beziehung sogar einem Rembrandt angenähert hat, ist immerhin nicht uninteressant.

Dieser bürgerliche Pesne ist erstmalig auf der Berliner Ausstellung in unser Bewußtsein getreten[1]. Er erscheint da als ein Maler mit anderer Palette und — psychologisch vor allem interessant — plötzlich losgelöst von jeder

[1] Der geschmackvolle, illustrierte Katalog mit der Biographie eines Zeitgenossen, des Matthias Oesterreich und einem kurzen Nachwort von dem ausgezeichneten Kenner der Materie C. F. Foerster versehen, behält auch in der Folge eine besondere Bedeutung innerhalb der Pesne-Literatur, (Verlag der Galerie Goldschmidt & Wallerstein, Berlin, Schöneberger Ufer 56a).

höfischen Gebundenheit. Es werden blutdurchpulste Menschen lebendig, die auf ihre Art bessere Verdeutlicher ihrer Zeit sind, als es die reizenden Rokoko-Masken der preußischen Prinzessinnen je vermöchten — für die Pesne nicht nur die Schablone der Haltung, sondern auch die ewig gleiche Palette bereithält.

Alles in allem rechtfertigt also dieser Maler die durch jene Ausstellung versuchte Ehrenrettung und nachdem man ihn einmal von einer anderen Seite kennenlernte, gewinnt jedes neue Dokument seiner künstlerichen Arbeit von vornherein ein besonderes Interesse. Als solches ist hier vorzustellen ein bis dato unbekannt gebliebenes Doppelbildnis, das auf der Ausstellung nicht zu sehen war, aber eben erst in den Besitz der Galerie von Goldschmidt-Wallerstein gekommen ist. Es ist aus der durch den Krieg sequestrierten Sammlung Thiem kürzlich aus Italien nach Deutschland zurückgewandert und als vorläufig noch nicht gedeutetes Bildnis ungemein charakteristisch für jenen andern Pesne, der nicht der Hofmaler zweier Könige, sondern im besten Sinne Verkörperer seines bürgerlichen Zeitalters gewesen ist.

Die Musikhistoriker seien zwecks Identifizierung der Dargestellten aufgerufen. Ich selbst habe das Gefühl, daß es sich hier um „wesentliche" Persönlichkeiten handelt. Aber abgesehen von dieser im Augenblick noch ungelösten Frage nach den Dargestellten ist das Bild, malerisch reizvoll wie wenige Porträts der Zeit, innerhalb des Pesneschen Werkes so vielsagend (es dürfte um 1750 entstanden sein), daß es in jeder Beziehung die überlieferte Anschauung von der Kunst dieses Meisters an einer wichtigen Stelle durchbricht.

Georg Biermann

DER KUNSTMARKT

Die Auktionen, die am 7. und 8. Dezember bei Paul Cassirer stattfanden, brachten dem harmlosen Material gemäß entsprechende Preise. Vielleicht kam auch eine leise Depression hinzu, die von der damals gedrückten Börse herweht. Von der Sammlung Porgès sei daher nur genannt der „Hühnerhof" von Hondecoeter, der mit 9100 M. bezahlt wurde. Von den Bronzen der Sammlung A. W., Wien, die am gleichen Tage bei Cassirer und Helbing ausgeboten wurden, ging ein großer Teil unverkauft zurück. Es scheint, daß augenblicklich wenig Interesse für dieses Gebiet besteht. Wirklich gut bezahlt waren nur die Gobelins, auf die wir in unserer Vorbesprechung auch besonders hingewiesen haben. Für die drei Verdüren Enghien, 16. Jahrhundert, wurden 52000 M. gezahlt. Der Bildteppich „Der Winter", französisch, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, Wolle und Seide gewirkt, 5,25:2,80 brachte 14000 M. Auch die ostasiatische Kunst der Sammlung Alfred Sandack brachte nur mäßige Preise, was aber auch hier wiederum auf das nur mittelmäßige Material zurückzuführen ist. Für den chinesischen Priester aus der Mingh-Zeit wurden 950 M. bezahlt. Die Medizindosen lagen zwischen 50 und 250 M. Die Jadegegenstände zwischen 100 und 500 M. Nur die Chinavase, Jade hellgrün mit dunkelgrünen Flecken, brachte es auf 1000 M. Die beiden Blumentöpfe, rotes durchscheinendes Glas, 35 cm hoch und 13 cm im Durchmesser, die auf 4—500 M. eingeschätzt waren, gingen mit 700 M. weg. Von den Plastiken sei nur der Bodissathva China, Stein, mit 400 M. aufgeführt. Die japanischen Schwertstickblätter kosteten zwischen 25 und 60 M.

Die Versteigerung der keramischen Sammlung Friedrich Girtanner, Zürich und Dr. Aurel von Dobay, Budapest, die am 9. und 10. Dezember bei Rudolf Lepke stattfand, brachte für den Sammler sehr interessante Ergebnisse. Bekannt ist das starke Abflauen des Interesses für Porzellane nach dem Kriege. Man interessierte sich ausschließlich für Gebrauchsporzellane, sehr wenig jedoch für Porzellanplastik. Mittelware ging überhaupt nicht mehr, nur noch die großen Stücke fanden Liebhaber. Dagegen hat die Lepkesche Versteigerung ein neues Anwachsen des Porzellaninteresses gebracht. Die Schätzungspreise wurden zum Teil um ein bedeutendes überschritten. Besonders interessiert man sich für die Figuren der sogenannten besten Epochen; mythologische Sachen will niemand haben. Allein Figuren im Zeitkostüm sind begehrt. Was die Geschirre anbetrifft, so ist ein starkes Abflauen von Sèvres und Süddeutschland festzustellen, ein erneutes Steigen von Meißen, das längere Zeit stark vernachlässigt war und ein wachsendes Begehren nach Berliner Porzellan.

Wir geben einige Preise: Für die Folge der Weltteile, Modelle von Kändler, Meißen, zahlte man 4900 M.; für den „Harlekin", Modell von Kändler, 4375 M.; für den „Harlekin mit Krug", Modell von Kändler, 3450 M.

Das Gesamtergebnis der Auktion war ungefähr 155000 M. Die wichtigsten Preise verzeichnet unsere Beilage.

A K

PARISER VERSTEIGERUNGEN

Nach der Versteigerung Quinn ist es auf dem Pariser Kunstmarkt still geworden. Das Pfund Sterling ist vom Höchstkurs von 240 auf 120 gefallen. Verkäufer und Käufer haben sich auf dieser neuen Basis noch nicht zurechtgefunden. Auch wird die Besserung des Franken noch als eine provisorische angesehen, und die Spekulanten auf Inflationsgewinne haben noch nicht abgerüstet. Ehe es aber keine Preisverläßlichkeit gibt, wird niemand, der nicht muß, erstklassige Kunstgegenstände auf den Pariser Markt werfen.

Ein Datum für die Versteigerung der Sammlung Bureau, von der bereits im Cicerone Heft 20 die Rede war, ist immer noch nicht bekannt geworden. Sie wird eine Sensation sein, da sie fast ausschließlich aus Gemälden und Aquarellen Daumiers besteht. Nach dem Tod des Sammlers entstanden Erbstreitigkeiten. Nun ist endlich der Nachlaß zur Versteigerung freigegeben, die Maitre Baudoin durchführen wird. Aber wann? — Ähnliche Hindernisse stehen der Versteigerung der Hinterlassenschaft der Witwe Pissarros entgegen. Sie sollte Mitte Mai stattfinden. Jetzt aber sind im Hause zu Eragny, wo Frau Pissarro wohnte, die Siegel angelegt worden. Ein Sequester ist ernannt, und es muß erst ein Gerichtsbeschluß ergehen, um die Versteigerung zu ermöglichen — wohl kaum vor Herbst 1927. Der Nachlaß enthält wichtige große Gemälde Pissarros aus der Frühzeit und mittleren Epoche, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen des Meisters; außerdem Werke von Guillaumin, Cl. Monet, Mary Cassatt. Im März soll der Nachlaß Adolphe Willettes unter den Hammer kommen (Leitung: Lair-Dubreuil und Joseph Hessel). Das Hauptstück wird das große Bild „Parce Domine" sein, das so lange den Chat Noir dekorierte. Nach dem Eindruck zu schließen, den man von der Retrospektive Willette auf den letzten Indépendants hatte, ist es die Frage, ob jetzt noch großes Interesse für diese nachgavarnische Malerei vorhanden ist. — Die bedeutendste Versteigerung, die in Sicht ist: die Sammlung des Komponisten Jacques Michel Zoubaloff, die Lair-Dubreuil, Hessel und Schoeller auf nächsten Juni ansagen. Es ist bekannt, daß Zoubaloff ein ebenso großer Sammler wie Geber war. Den französischen Museen hat er über 600 Werke französischer Künstler geschenkt. Der Versteigerung soll eine mehrtägige Ausstellung vorausgehen. Ausgeboten werden Skulpturen und Zeichnungen von Barye, Rodin, Maillol, wichtige Werke von Renoir, Cézanne, Claude Monet, Gemälde der neo-impressionistischen Schule und der Jüngsten.

D-s

SEGANTINI-PREISE

Bei einer kürzlich in Mailand stattgehabten Bilderversteigerung wurden folgende Preise für bekannte Werke des Meisters von Maloja bezahlt: Das Gemälde „Zwei Mütter" wurde um 1 100 000 Lire, das sind etwa 200 000 Goldmark, von einem italienischen Sammler ersteigert. Je eine halbe Million Lire zahlte man für die beiden Gemälde „Die Liebesgöttin" und „Galoppierendes Pferd". Diese drei Werke waren zuletzt auf der Internationalen Venedig 1926 innerhalb der bedeutenden Segantini-Gedächtnisschau ausgestellt.

r

Rind, später in einen Eber verwandelt

Aus »Ipek«, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst I. Halbband 1926 / Artikel Kühn, Die Malereien der Valltorta-Schlucht

Gauguin Verehrung
Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

DIE FRANZOSEN IN BERLIN VON JULIUS MEIER-GRAEFE

In das Vereinshaus der Berliner Künstler an der Bellevuestraße ist — wer hätte es je gedacht! — die Kunst eingezogen, mit einem Triumph, der alle üblen Geister des Vereinslokals mit einem Schlage verbannt. Die Münchner Kunstgalerie Thannhauser hat das Haus für eine Reihe von Ausstellungen gemietet und den Anfang mit den Franzosen des 19. Jahrhunderts und unserer Tage gemacht; die Linie von Corot und Delacroix bis heute, ein bekanntes Programm. Neu ist die Ausführung. Eine Ausstellung von dieser Klasse hat man seit den besten Tagen Paul Cassirers in Deutschland nicht gesehen, und auch in Paris sind im Rahmen des Kunsthandels Veranstaltungen von diesem Ausmaß ungewöhnlich. Man denkt an die Cent Chefs d'oeuvre bei Rosenberg vor drei Jahren.

Jeder Meister besitzt in dem Großen Saal und in den Kabinetten eine Wand. Die Hauptwände hat man Cézanne und van Gogh gegeben, die einander im Großen Saal gegenüberstehen. Annähernd ebenso reich auch Renoir, der sich mit Degas in ein Kabinett teilt. In einem anderen sind Manet, Monet, Pissarro und Sisley zusammen. Daneben die Vorgänger: Corot, Géricault, Delacroix und Daumier. Von den Nachfolgern der Impressionisten ungefähr alles, was heute Klang hat, von Signac (ohne Seurat) zu Matisse, Picasso, Braque, Utrillo usw. Das Bukett von Namen wird von einer überraschenden Masse qualitätreicher Werke getragen. Cézanne und van Gogh sind nicht besser zu geben. Von Cézanne zwanzig Bilder aus den meisten Perioden; von dem frühen Stilleben mit dem Totenkopf in gekleisterter Technik und dem Bild mit den beiden Schwestern

Manet — Austernstilleben

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

in Krinolinen bis zu der Höhe mit den »Spielern« und mit dem fast aquarellmäßig gemalten Jungen in der roten Weste, der auch auf dieser Ausstellung zum Glanzpunkt wird. Als Liebermann neulich das Bild sah und sich einer der Besucher über den langen Arm des Jungen beschwerte, meinte er, der sei so schön, daß er noch viel länger sein könnte. — Auf der van Gogh-Wand neben den Hauptstücken aus den Sammlungen Durieux-Cassirer und Giulietta von Mendelssohn manches weniger bekannte, interessante Bild aus Arles und Auvers. — Manet, Renoir und Degas, auch Monet und Pissarro, zumal die beiden letzteren sind vollständiger denkbar, da die großen Schlager aus den Frühzeiten fehlen; aber man findet wenig Lücken und kaum ein entbehrliches Exempel. Mit schönen Werken, aber lange nicht nachdrücklich genug, werden Delacroix und Corot gezeigt. Freilich war die Ergänzung schwer zu erreichen, zumal für den Kunsthändler, der die Nachfrage in Rechnung stellen muß. Die blinde Mode hält sich noch immer von den beiden größten Meistern unserer Zeit zurück. Es gibt seit einer geraumen Weile im Berliner Kunsthandel zwei Hauptwerke von Delacroix, die längst verkauft wären, wenn sie die Signatur van Goghs trügen. Vincent wäre der erste, um mit aller Leidenschaft seiner Vergötterung des Meisters gegen die Blasphemie zu protestieren.

Eine wesentliche Baisse des Niveaus wird bei einigen lebenden Malern bemerkbar; ich meine natürlich das relative Niveau. Signac, Bonnard, Matisse, Derain konnten mühelos besser gebracht werden. Leute zweiten und dritten Ranges wie Vlaminck usw., mit denen man ein belangloses Kabinett gefüllt hat, wären besser weggeblieben.

Delacroix — Marokkanische Landschaft

Courbet — Der Nußbaum

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Degas — Frau sich kämmend

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Empfindlicher wirkt ein Mißgriff im Hauptsaal. Es war sicher ungemein schwierig, den beiden parallelen Wänden mit den organischen Bilderfolgen von Cézanne und van Gogh eine ebenso organische Mittelwand zuzufügen, vielleicht sogar unmöglich, aber ein besserer Kompromiß ließ sich finden. Die Gauguins sind zu schwach und gehen nicht mit den anderen Bildern der gleichen Wand von Picasso, Braque und Rousseau zusammen. Es war durchaus möglich, hier die Modernen zu bringen. Werke wie der schöne Kamin von Braque und der kubistische Picasso, beide aus der Sammlung Reber, konnten den Saal wirksam abschließen, wenn sie gleichartige und gleichwertige Nachbarn erhielten, und das Experiment, mit gut gewählten kubistischen oder dem Kubismus nahestehenden Bildern die Möglichkeiten dieses Verfahrens für das Ornament zu erproben, konnte lohnen. Was in dieser begrenzten Richtung zu erreichen wäre, verrät der Winkel eines Kabinetts mit vier ganz kleinen kubistischen Aquarellen Picassos in raffinierten Farben. Statt dessen hat man

Sisley — Frau im Garten

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

in die Mitte der Wand an den Ehrenplatz des Hauptsaals das langweiligste Bild der Ausstellung gehängt, ein großes Genrebild Picassos, betitelt »das Leben«, aus der sogenannten blauen Epoche vor dem Kubismus, als der Routinier sein Publikum noch mit Sentimentalität zu betören suchte. Das hohe Niveau der Ausstellung fordert solche Einwände heraus. In guter Gesellschaft fällt jeder Fant, der Dummheiten schwätzt, doppelt auf und beeinträchtigt das Behagen.

Im übrigen bleibt die Leistung außerordentlich. Immer wieder kehrt man zu den Fronten Cézanne und van Gogh zurück, die in zwei großen Wandeldekorationen zwei von Erlebnis überreiche Schicksale entrollen. Erstaunlich, wie sich der nur auf Einfalt und geschulte Spontanität angewiesene Instinkt van Goghs neben Cézanne zu behaupten vermag. Ohne weiteres ergibt sich die Überlegenheit des Genies des neueren Frankreichs, dem keine temperament-

Cézanne Stilleben mit Totenkopf

Manet Hafen von Bordeaux

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Cézanne / Der Junge mit der roten Weste

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Sammlung Dr. Reber, Lugano

Manet — Vor dem Spiegel

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

volle Zuspitzung der Form, keine dekorative Farbe genügen, aber so ungeheuer der Wertunterschied ist, Unterschied zwischen Weisheit und taumelnder Begeisterung, zwischen dem Schöpfer einer Symphonie und der Schwärmerei eines Stürmers, der sich immer für andere, nie für die als winzig geachtete eigne Art hingab und nur aus Not, gedrängt von der Wucht der Hingabe, persönlich wurde: nie vermöchte man diesem Bekenner den Platz in dem gewähltesten Kreis zu verweigern, und immer ertappt man sich auf der Unfähigkeit, das Können als Norm gelten zu lassen.

War denn aber Cézanne, alle Überlegenheit zugestanden, dem anderen wirklich so fern? Es gibt Perioden in seinem Leben, die jeden Vergleich ausschließen, während denen er sich nicht nur über Vincent, sondern über alle Meister seiner Zeit weit erhebt. In den Zeugnissen anderer Perioden könnte man verwandte Ziele erkennen. Von dem frühen Stilleben mit dem Totenkopf und

von gar manchem Bild dieser Zeit, freilich nicht von den großartigen schwarzen Legenden des Anfangs, die leider fehlen, ließe sich wohl eine Verbindung mit dem Holländer herstellen; Verbindung der Instinkte, wohlverstanden, keinerlei Einfluß. Von der Beeinflussung, der Gauguin vor der Tahiti-Zeit flüchtig nachgab, ist bei van Gogh, dem Freunde Pissarros und dem strammen Impressionisten, nichts zu spüren. Er war viel einfacher, aber innerhalb seiner Einfalt wäre es wohl möglich, Beziehungen zu Cézanne zu finden, der auch ein Einfältiger war und den allein die Einfalt vor seinen Grübeleien rettete. Die derben ländlichen Gesellen in blauen Kitteln auf Cézannes Spielerbild, einem Werk der reifsten Zeit, sind den Gestalten des andern Bauernmalers verwandt, nur spielt sich bei Cézanne immer alles auf höherem Niveau ab, mit viel zahlreicheren Nuancen. Womöglich war auch die Dämonie des Aixer Bürgers der Tragik des unbürgerlichen Mannes in Arles nicht so fern, nur mit ungreifbaren, unentwirrbaren Tönen verästelt, die der Handlung keinen dramatischen Gang erlaubten.

Trotz der Großartigkeit dieser Konfrontation ziehe ich das Renoir-Kabinett vor. Das hat in letzter Instanz, obwohl bei jeder Besichtigung eines Renoir die Lippen mittun möchten, so wenig mit Geschmack und Kennerschaft zu tun wie die Weigerung, Vincent Cézanne zu opfern. In dem großen Saal geht es ums Drama; hier um den einzigen Arkadier unserer Zeit. Es gab eine

Van Gogh — Iris im Krug

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Renoir — Strand von Pornic

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Zeit, da lief der arkadische Sänger wie verrückt hinter Richard Wagner her: eine an Irren und Wirren reiche Periode. Nachher gestand er, eine kleine Melodie von Couperin vorzuziehen. Während sich andere die Seele verrenkten und der Kampf um die Besinnung sie bleichte, malte Renoir wie Couperin und vollbrachte das größere Wunder. Nur von zwei Dingen will ich reden. Gern besänge man jedes Bild und Bildchen, und es ginge leicht; Aufsatzschreiben würde fast ein Vergnügen. Wie das Bildchen mit dem kauernden nackten Mädchen auf weißem Laken, das die Arme auf die Knie stützt und aus der Bläue herschaut, gemalter Couperin, Dich um den Aufsatzernst bringt! Wie dieses Nichts von Bild, das ganze Ding kaum eine Handbreit groß, den Raum durchflimmert! Wie daneben die »Plage« mit den bunten Menschen auf dem Sande, Menschen, die Blumen gleichen, die mürbe Seele badet! Welcher Strand ist das wohl, Deauville oder Ithaka?

Nur zwei Dinge, die sich zu aufsatzmäßigem Ernst eignen und die Ausdehnung ihres Schöpfers erraten lassen: zwei Paris-Urteile, das eine in Ölfarbe auf Leinwand, das andere in Bronze als Relief. Auf beiden wird der Apfel gereicht. Das Gemälde läßt einen Augenblick zweifelhaft, ob Paris der Mann ist, da er, kapuzenhaft bekleidet, in der Ecke sitzt. Echt Renoir! Denn wie käme ein Mann dazu, und wäre es der göttergleiche Paris, seine Manneshaut, die nicht

Cézanne Wasserlandschaft

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Licht saugt, zu zeigen! — Es steht dahin, wie sich die Rollen der Legende verteilen, denn die Nacktheit der Mädchen zwischen Blumen lacht aus dem Bilde und erschwert mir den Aufsatz. Eins steht fest, dies ist antik, antike Legende, antik für unsere von Kämpfen beunruhigte Seele, nur zu antik. Und wieder ergleißt aus tiefer Bläue das Wunder, daß Renoirs Seligkeit in unserer Zeit möglich wurde, Wunder ohne Gleichen. Wüßte ich doch keinen in der langen Reihe der Malerfürsten, keinen aus den unendlich guten alten Zeiten, der wie er mit jedem Strich Wonne gab, dessen Stil nicht diese oder jene Linie, nicht stolze Legende, sondern einfach leuchtendes Glück war. Er hat den Paris 1905 gemalt, als das große Schlamassel in Europa zu brodeln begann, und nachher, während es männermordend, völkervergiftend tobte und der Himmel schwarz war, hat er immer leuchtender gemalt, nicht weniger real als Cézanne und vielleicht zuletzt noch realer, da ganz im Einklang mit seinem Genius, restlos organisch. Natürlich Legende, der ganze Mensch, den ich lebend vor mir gesehen, mit dem ich gesprochen habe, eine Legende ohne Knick und Bruch, antik; ein dürres Männchen mit sehr klugen, boshaften Augen, das an den gebückten Papst von Tizian in Neapel erinnerte. Man setzte es auf einen Drehstuhl, nudelte den Sitz in die Höhe, steckte dem Männchen einen Pinsel in den von Gicht verquollenen Handstumpf und dann

Van Gogh Zypressen

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

malte es. Marées hat in manchen improvisierten Zeichnungen eine ähnliche Art nicht klassifizierter Antike.

Den Formendrang dieses kindlichen Geistes, den wohl auch heute noch mancher haarige Teutone süßlich nennt, erweist der Bildhauer. Thannhauser hat nahezu die ganze Plastik des Meisters in den Vollardschen Bronzegüssen zusammengebracht. Im Hauptsaal steht die große Venus und wartet naiv auf ein deutsches Museum, das die Intelligenz hätte, in ihr trotz aller die Schöpfung begleitenden sonderbaren Umstände ein Hauptwerk Renoirs, ein Hauptwerk der Plastik unserer Zeit zu erkennen und sie aufzunehmen. In dem Kabinett hat man die kleineren Stücke untergebracht. Da hier auch einige Degas-Pastelle hängen,

Van Gogh Weibliches Bildnis

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

gehörte es sich, eins der von Degas in Wachs zurückgelassenen und nachher übler Weise in Bronze gegossene Stücke dazuzutun. Gelegenheit zu interessanten Vergleichen zwischen einem knetenden Bastler und einem Schöpfer.

Hier steht gegenüber dem Paris-Urteil in Farbe das Paris-Urteil in Bronze. Die Komposition des Reliefs kommt dem zehn Jahre vorher entstandenen Bilde sehr nahe, nur hat Renoir, da er eine stärkere Bewegung des Hintergrunds brauchte, noch den herbeifliegenden Götterboten mit Merkurstab dazugefügt. Meiner Indifferenz gegen Motive entging anfangs die Ähnlichkeit, so verschieden ist der Ausdruck, und ich konstatierte sie mit demselben Staunen, mit der ich mich einst in den Gärten von Versailles von der nahen Beziehung der berühmten »Baigneuses«, des Hauptwerks von 1885, zu den Bleireliefs von Girardon, einem

Cézanne

Die Kartenspieler

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Bildhauer vom Ende des 17. Jahrhunderts, überzeugt habe. Damals, es ist dreißig Jahre her, fiel mir auf, um wieviel statuarischer der Maler unserer Zeit, der Impressionist, malte als der alte Bildhauer im Park von Versailles formte und wie bedingt die oft behauptete Zugehörigkeit Renoirs zu dem Dix-huitième war, wieviel weiter er in der Zeit vor und in der Zeit zurückging. In den »Baigneuses« von 1885 und in den gleichzeitig oder kurz vorher entstandenen Bildern mit sitzenden Einzelgestalten gewann die schaumgeborene Venus den denkbar festesten Umriß, und ich sagte mir, wenn es Renoir eingefallen wäre, Bildhauer zu werden, er seine Zeit auch nicht verloren hätte. In den achtziger Jahren schien Renoir zuweilen der Skulptur näher als der Malerei, hat aber damals nicht im Traum an Skulptur gedacht. Erst zwanzig Jahre später, als die Malerei jede Beziehung zur Plastik überwunden hatte, kam er praktisch auf die Plastik zurück.

Neulich im Akropolis-Museum Athens vor den Reliefs der Balustrade des Niketempels, dem holdesten Rest des fünften Jahrhunderts, mußte ich an Renoir denken, an dieses Paris-Urteil, und dabei ging mir die Melodie von Couperin durch den Kopf. Und sonderbarer- und verbotenerweise schien mir das Barock des bildhauernden Malers unserer Zeit, obgleich eng verwandt, trächtiger an

Renoir Urteil des Paris

Renoir Urteil des Paris

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Picasso — Die große Küche

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

Mit Genehmigung der D. A. A.

Form und gedrungener als das Spiel des Marmor-Reliefs, das einem flächigen Rokoko zuzueilen schien. Man hätte, verführt von dem ruinösen Zustand des alten Marmors, dahin kommen können, Renoir für griechischer zu halten als den Griechen der Antike.

Degas hat sich schon in früher Zeit, da weder die Malerei ihn, noch er die Malerei befriedigte, in der Schwesterkunst geäußert. Aus dem Jahre 1874 stammt der trostlose Versuch, eine Tänzerin in Wachs zu modellieren und mit richtigem Tüll zu bekleiden. Auch dieses Produkt, d. h. das Wachs, wurde nach dem Tode in Bronze gegossen und die Bronze wieder mit Tüll angezogen. Dresden hat in diesem Sommer das Monstrum gekauft, gleichzeitig mit der fast ebenso unglücklichen Erwerbung des Offizierbildes von Renoir durch die Galerie. Manchmal greifen unsere Museumsleute mit wahrem Fanatismus daneben, und man fragt sich, wo sie ihre Sinne haben. — Degas war Zwischenprodukt und verbarg den Notbehelf unter Psychologie und Technik. Auch die Pastelle halten nicht. In dem Renoir-Kabinett werden sie zu verstaubtem Wandschmuck. Nur sehr selten, wie in dem kleinen Harlequin der Sammlung Mendelssohn, gelingt es ihrer dekorativen Farbe, den Anspruch des Betrachters zu beschwichtigen. Sie haben Umrisse aber keinen Raum, mangeln der Form, die Renoir bis zum Überlaufen erfüllte. Sie ließ ihn als Greis zur Plastik greifen. Es war in der besten Zeit seiner Malerei, als die Farbe immer flüssiger wurde

und die Flüssigkeit den idealen Extrakt des Malers enthielt. Greifen ist eine poetische Lizenz, da er bekanntlich so gut wie nie selbst Hand angelegt hat. Mit Rede und mit Zeichnungen gelang es ihm, einen Bildhauer abzurichten, der in seiner Gegenwart das Gebilde, das ihm vorschwebte, auf den Ton übertrug. Der glückliche Ausgang dieses Experiments erhöht noch einmal das Wunder und erweist sinnfälliger als alles andere die Norm dieses Genius. Er bedurfte nicht mehr des Manuellen, um sich zu äußern. Befreit von allen Zufällen der Persönlichkeit, erreichte er zuletzt das Gültige kollektiver Schöpfung. Obwohl seine Hand das Relief mit dem Paris-Urteil nie berührt hat, ist es ganz ebenso renoirhafte Zelle geworden wie jedes Stückchen Leinewand auf dem Gemälde, das schließlich auch kaum noch den Druck der Hand, nur das Leuchten des Geistes verrät.

Rodin — Balzac

Aus der Ausstellung der Galerien Thannhauser im Berliner Künstlerhaus

CLAUDE MONET †

VON ALBERT DREYFUS

In dem hier abgebildeten Gemälde »Terrasse in Havre«, das Claude Monet als Sechsundzwanzigjähriger[1] schuf, spürt man den ganzen Auftrieb seines Genies. Die im Wind klatschenden Fahnen, die auf dem Meer tanzenden Schiffchen, die zwischen Blumen promenierenden eleganten Damen und Herren übermitteln die festliche Erregung, mit der Monet dieses Stück Gesichtsfeld ausschnitt. Ein Künstler, den ein Natureindruck mit so vehementer Freude erfüllte, mußte aus Notwendigkeiten seines Temperamentes heraus, abgesehen von den historischen Bindungen, den trüben Atelierton aus seinen Landschaften herauswerfen, mußte Pleinairist werden.

★

Lyrische Gehobenheit schließt einheitlich das Lebenswerk Monets zusammen: die Grundstimmung jeder Arbeit ist das durch das Licht in die Welt gebrachte Glück. Danach erst wird man den einzelnen Phasen in Monets Entwicklung und dem technischen Ringen um die Wiedergabe des Lichts nachforschen und sich überlegen, ob man den Frühbildern, wo er noch »an die Pforte klopft«, oder den Seinelandschaften oder den Schobern oder den Londoner Nebelbildern oder den Kathedralen oder den letzten Seerosenstücken, wo nur noch flimmerndes Licht und Himmelsreflexe im Wasser gemalt sind, den Vorzug gibt.

★

»Die Terrasse in Havre« gleicht einer herrlichen Frucht, mit einer noch dunklen Schale, die nur aufgebrochen zu werden braucht, um ihre hellen alle Keimkraft in sich schließenden Kerne auszuschütten.

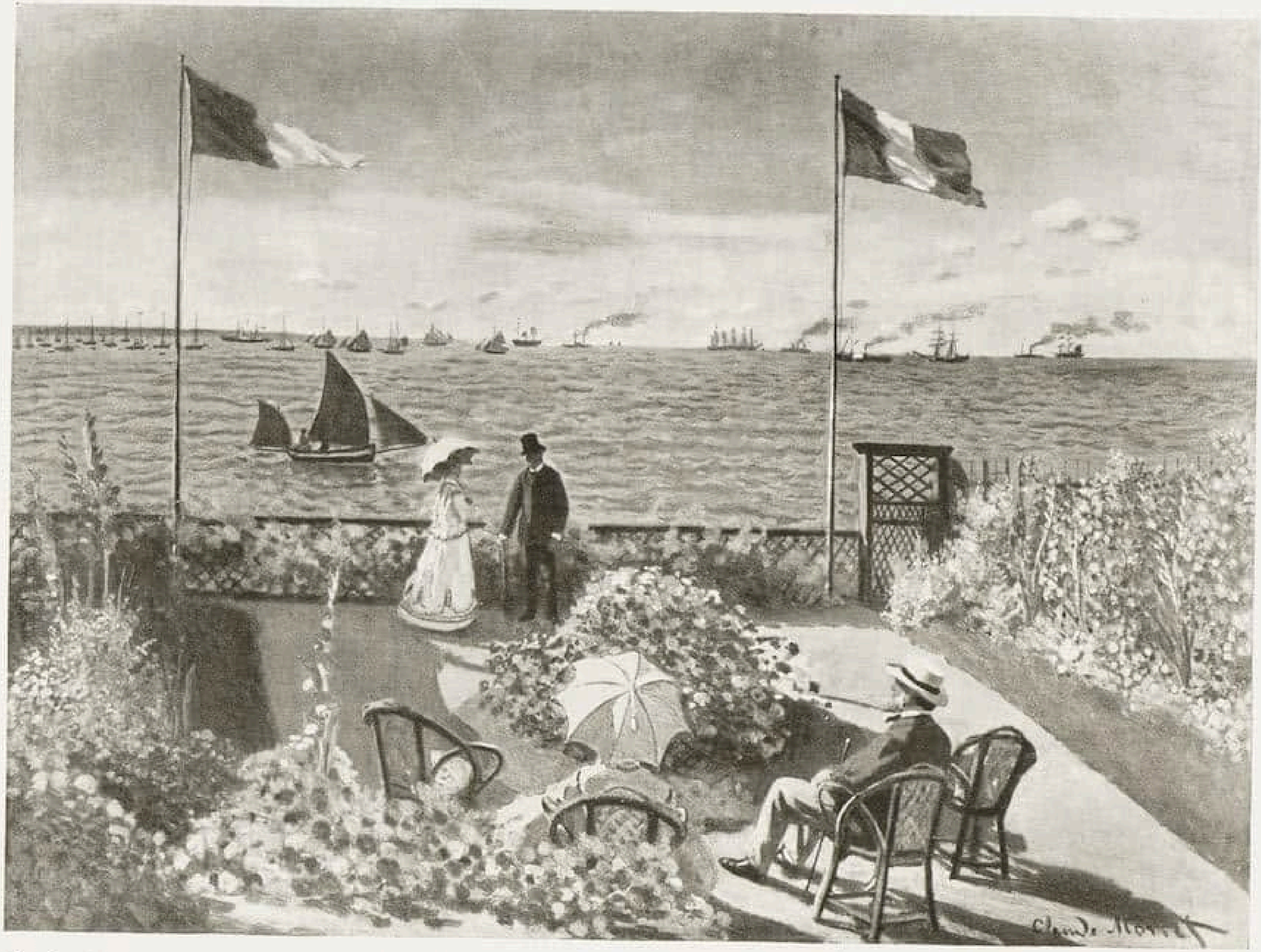
Oder auch: in dieser Landschaft ist gleichsam das Flugzeug angekurbelt, das Monet hoch dem Licht entgegentragen sollte wie keinen vor ihm. Und Monet ist keine Phaëtonsnatur wie van Gogh, der der Sonne mit ungezügelten Rossen nahekommend abstürzt. Monet hat seine Maschine und seine Nerven in der Gewalt, ist jedem Gegenwind gewachsen. Er setzt sich genau auf dem Fleck nieder, den er aus der Höhe erspähend zur Landung bestimmt. Anders gesagt: Monet ist es gelungen, seine Vision restlos zu »realisieren«, und das hat Cézanne, dessen Netzhautempfindlichkeit zu groß war, um oft zu der ihm genügenden Lösung eines Problems zu gelangen, zeitlebens einen bis zur Angst sich steigernden Respekt vor Monet eingeflößt.

★

Man hat Monet dadurch herabzusetzen versucht, daß man sagte, er sei nur Landschafter; die Großen in der Kunst hätten vor allem Figuren und Akte dargestellt. Ja, Monet war nichts als Landschafter, und er hat als Wechselspiel von Licht und Luft und Gegenstand landschaftartig auch seine Stilleben und sehr spärlichen Figuren gemalt, so wie Renoir Akte und Landschaften gleich Rosen und Früchten behandelte. Einem Vertrauten, der Monet einmal fragte, warum er nie einen Akt gemalt habe, antwortete er freilich: »Ich habe es nie gewagt.«

Der Künstler, der nie gewagt hat, Akte zu malen, ist der umstürzlerischste Maler seiner Zeit gewesen. Und sind nicht am Ende seine Landschaften wie Akte gemalt? Für Monet besaßen alle Dinge im Licht eine lebendige Haut . . .

[1] Auch von 1866 und ähnlich wichtig für Monets Entwicklung ist das Straßenbild »St. Germain L'Auxerrois«, auf dessen Besitz die Nationalgalerie stolz sein kann. Es verdiente wahrlich einen günstigeren Platz im Kronprinzenpalais.



Claude Monet

Le Havre. Gartenterrasse am Meer. 1866
Photo: Durand-Ruel / Leinw. 0,98×1,50 m

ZWEI MADONNEN DES JAN VAN SCOREL

VON KURT STEINBART

Es besteht kein Zweifel, daß bei den hier publizierten Madonnen Raffaelsche Bildvorstellungen durch nordisches Sehen gegangen sind, daß bei der Madonna in Berliner Privatbesitz etwa die Madonna Tempi dem Meister vorgeschwebt hat. Auch das Motiv des kindlichen Greifens unter das den Busen hüllende Tuch stammt vom Urbinaten (Madonna Colonna, große Madonna Cowper). Aber wo wäre die Ausgeglichenheit Raffaelscher Kompositionen, zumal Werke vor der Klimax der kurzen klassischen Periode die Anregung boten! Die geschlossene Silhouette, rechts noch gewahrt, ist links durch das ausschreitende, stark bewegte Kind verloren gegangen. Unruhig kräuseln sich die antikischen Locken des Knaben, schlängeln sich die Haarsträhnen der Mutter über Nacken und Brust, lugt sie in streng geschnittenem Profil heraus und irritiert so den Betrachter. Dafür wird das figürliche Gerüst durch einen wundersamen Schleier von stark gedämpften, lasurartigen, silbrigen Tönen zusammengehalten: Blaugrau in den Gewandstücken, die die Kniee decken, Weinrot in den Mittelpartieen graumeliertes Grün um die Schulter und genau darauf abgestimmt die Farbe des Kopftuches. Durchwachsungen von Parallel- und Querschraffuren — das beste Signum der Eigenhändigkeit — sind mehrfach deutlich sichtbar. Auch in der Herkunft des Pigments ist kein Schwanken möglich: Es entstammt venezianischer Schulung; wie auf Venedig ein faltiger, dunkelgrüner Vorhang weist, der in der linken oberen Bildecke nach der Säuberung zum Vorschein kam. Demnach liegt der Versuch einer Einung diametraler Tendenzen italienischer Kunst vor, wie er so frühzeitig wohl nur dem Holländer gelingen konnte. Das Raffaelsche Kompositions- und Figurenideal schien ihm zu streng, zu festgefügt, er setzte es um in bewegtere, beinahe fahrige Rhythmen, nahm ihm die kühlen Freskotöne durch die Nachfolge venezianischer Prinzipien und schuf so nicht die holländische Renaissance, wie man sich heute auszudrücken beliebt, sondern seine ihm eigene doppelköpfige maniera, und zwar als erster in den nördlichen Niederlanden.

Größer im Format, feierlicher in der Stimmung, von edelsteinartigem Leuchten: Eine Madonna mit Nelken, erst kürzlich aus rheinischem Privatbesitz von der Galerie Dr. Benedict erworben. Die Komposition schon unendlich reicher: Mutter und Kind zur Seite geschoben, um rechts den Engelsbuben an der Vase Platz zu schaffen; die Trennung oben wiederholt, indem der nach venezianischer Art zurückgenommene Vorhang den Durchblick auf ein Stück Säulenumgang und bewachsene antike Ruinen ermöglicht, wie wir sie später mannigfach aus den Skizzenblättern Heemskercks und der Flut der Cockschen Stiche kennen. Die Maria wieder in vollem Profil, aber nun das Auge in die Ferne gerichtet. Der Junge stehend in ruhiger Haltung und leisem Kontrapost. Dabei um so mehr Bewegung bei den geschäftigen Engeln, als solle ein Ausgleich geschaffen werden. Und nun in der allenthalben sehr festen, undurchsichtigen Farbe eine umgekehrte Disponierung: Die mehr schwingende Hälfte von harmonisch dunkelndem Gesamtton, in den sich das Weißgrau des vorderen Engelsgewandes, das Braunviolett des hinteren Kittels, die prächtig reichen Abstufungen im Graugrün der großen Fittiche, die Bronze der arabesken Vase und

Jan van Scorel Madonna

Eichenholz 40,5×55 cm / Privatbesitz, Berlin

nicht zuletzt das Dunkelrot der Nelken weich betten; der verhaltenere Teil mit den Hauptfiguren strahlend herausgehoben, ganz besonders durch das helle Inkarnat mit feinsten zartgrauen Modellierungen, als wolle man den entwickelten Leib mit malerischen Mitteln formen, und dem Anflug von Rot in den Wangen, dann weiter durch has helle Rot des Madonnengewandes und das satte Blau des über die Kniee gelegten Umwurfes. Gegen das tiefe Dunkelgrün des Vorhanges steht ganz klar und hell, teilweise verschwimmend die Landschaftsarchitektur mit blitzendem Jadegrün vor blankem Grund. Sicher kam Scorel in dieser Hauptgruppe den Forderungen Raffaels näher, als sonst je in seinem Werk, soweit es uns bis heute bekannt ist. Aber ebenso sicher entfernt

er sich im farbigen Abglanz vom römisch-florentinischen Geiste. Der Januskopf seiner Bildgewächse wird immer wieder erkennbar: und erscheint als Charakteristikum dieses nordischen Suchers, der nach Abstammung prädisponiert für Raum und Kolorit venezianischen Zauber über toskanische Form breitete. Wenn die Nelkenmadonna Erinnerungen an Michelangelos frühestes Madonnenrelief (Florenz, Casa Buonarotti) in der Aufteilung der Komposition, den Bewegungen der Putten, der Profilstellung und der Hand der Maria wachruft, so wohl nur, weil Raffael wie Michelangelo auf der Antike fußten (vgl. die Sarkophagreliefs und Gemmen der hellenistischen Zeit), also aus gleicher Quelle verwandte Gebilde entsprangen, deren abermals veränderte Übernahme durch die Niederländer es häufig unmöglich macht, bestimmte Vorlagen zu eruieren. Der Instinkt muß allzuoft entscheiden. Wohin er in unserem Falle neigt, habe ich bereits erörtert und fühle mich um so mehr darin bestärkt, als der Orley-Kreis, absolut mit Raffael verquickt, entsprechende Motive zeitigt.
Nicht schwer erscheint es mir, die beiden Bilder zu datieren. Wenn wir auf Grund der verbliebenen Torsen aus den Entwicklungsreihen anderer Niederländer der Zeit richtig schließen, wird auch Scorel nach seiner Rückkehr starken Lähmungen unterworfen gewesen sein, so daß seine neue Weise sich mühsam, in beinahe einem Dezennium durchringt. Erkennt man die Annäherung in der Behandlung der Körperlichkeit an den Akt bei Derkinderen in Amsterdam (1537 datiert), erhielte man eine obere Grenze. Sucht man aus der Art seines Schülers Heemskerck Schlüsse zu ziehen, indem man auf eine gewisse Verwandtschaft der Engelsgestalten in dessen Berliner frühen Taufe Christi: (ca. 1531/32) mit denen der Nelkenmadonna aufmerksam wird, streifte man die untere Grenze. Als logische Folgerung solcher Ansetzung der analysierten Madonnen auf ca. 1535 ergäbe sich schließlich noch die Umdatierung des Madonnentypus mehr holländischen Einschlags (Berlin, Museum; Amsterdam, Goudstikker, De Boer) von ca. 1540 auf ca. 1530.

Jan van Scorel

Madonna mit den Nelken

Eichenholz 55×72,5 cm / Galerie Dr. Benedict, Berlin

NEUERWERBUNGEN DER GEMÄLDEGALERIE DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Das Hauptinteresse beansprucht der Hobbema aus dem Besitz der Krone. Das eindrucksvolle Bild, das wir reproduzieren, ist seit 100 Jahren nachweisbar. Es handelt sich offensichtlich um ein Original.

Die besten Erwerbungen aus dem Handel sind unbedingt der „Tod der Mariae" vom Bartholomaeusmeister, ein frühes Bild von tadelloser Erhaltung, und Cranachs Mystische Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesusknaben, ebenfalls ein Frühbild und ohne jenen Manierismus, der dem späteren Werk Cranachs eigen ist. Beide Bilder sind aus dem Ausland gekommen. Nächst ihnen ist Martin Schaffners Männerbild mit dem Totenkopf zu nennen aus dem Cumberlandschen Besitz.

Die Niederländer des 17. Jahrhunderts haben interessante Ergänzungen erfahren. Willem Buytewech (Rotterdam 1585—1625), der als Maler seltene Meister, erscheint mit einem flottgemalten Gesellschaftsbild, Jan Asselyn (1610—1652) mit einem Deichbruch von seltsam romantisch anmutender Art. Hoch oben auf der Höhe im Vordergrund Menschensilhouetten, die an C. D. Friedrich denken lassen. Diesen Bildern schließen sich an eine Italienlandschaft des bisher im Kaiser-Friedrich-Museum seltsamerweise noch nicht vorhandenen Jan Booth, eine Ovidlandschaft von Uytenbroeck (1590—1648), ein Interieur von Ochtervelt und eine schöne, malerische Gewitterlandschaft von Pieter van Sandvoort.

Aus der Zahl der kleineren Erwerbungen ragt noch Battistellos Doppelbildnis heraus. AK

VERMEER-STIFTUNG IN EDINBURGH / LONDONER NATIONAL GALLERY

Als kürzlich der Besitzer der Coats Collection starb und bekannt wurde, daß die Familie nur einen ganz kleinen Teil dieser wichtigen Privatsammlung zu behalten wünsche, fragte man sich im Augenblick nach dem mutmaßlichen Schicksal des Bildes, das diese Sammlung in der ganzen Welt berühmt gemacht hatte, nämlich Vermeers „Christus mit Martha und Maria". Würde es den Weg so

M. Hobbema — Landschaft

Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums

vieler anderer Kunstwerke gehn und nach Amerika auswandern? Die englischen Kunstfreunde können sich wieder beruhigen. Die Erben Mr. Coats' haben das Gemälde, dessen Marktwert auch nicht annähernd geschätzt werden kann — man hat versuchsweise 60 000 £ genannt —, hochherzig der National-Galerie von Schottland geschenkt. Damit wird Edinburgh den feinsten Vermeer besitzen, den es heute in England gibt. Das Bild besitzt die für diesen Maler ungewöhnlich großen Maße von 62 auf 56 Zoll und trägt die Signatur „J. V. Meer". Im Vergleich zu den andern Niederländern der Sammlung wirkt es durchaus italienisch, und dieser italienische Charakter, im besondern die große Ähnlichkeit des Christus mit der Christusfigur eines von Bernardo Cavallino gemalten und im Museum zu Neapel befindlichen Gemäldes, stützt die Annahme, daß sich Vermeer in seiner Jugend in Italien aufgehalten hat. Das Gemälde ist augenblicklich mit 340 andern Werken der Sammlung in den Räumen der Society of British Artists, Suffolk-Street, London, ausgestellt.

Unter den jüngsten Neuerwerbungen der National Gallery in London ist die wertvollste das entzückende Kinderporträt von Jakob Seisenegger, einem österreichischen Meister (1505—1567), der sich am Hofe des Erzherzogs Ferdinand betätigte und einer der beliebtesten Bildnismaler seiner Zeit war.

F. Bodmer

Vermeer Christus mit Martha und Maria
Stiftung an die National Gallery, Edinburgh

Jacob Seisenegger Kinderporträt. 1505-1567
Neuerwerbung der National Gallery, London

VOM PRADO

Das Prado-Museum hat aus dem Nachlaß der Marquesa de Argelita ein Gemälde von Mateo Cerezo erworben, das in den bis zum Abschluß der Neuordnung der berühmten Sammlung interimistisch eingerichteten Sälen spanischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts Aufnahme gefunden hat. Es handelt sich um das Werk eines verhältnismäßig seltenen Künstlers der Madrider Schule, der kurz nach Vollendung seines 30. Lebensjahres starb und daher eine nur beschränkte Anzahl von Gemälden auf die Nachwelt vererbte. Cerezo ist 1635 in Burgos geboren und starb in Madrid am 24. Juni 1666. Er ist einer der wenigen Maler am Hof Philipps IV., der sich vollkommen von einer Beeinflussung durch Velazquez freigehalten, vielmehr, zumal in der Farbengebung, venezianischen und flämischen Vorbildern, insbesondere dem Van Dyck nachgestrebt hat. Was die tiefe religiöse Inbrunst seiner Bilder anlangt, so könnte man auch auf die Vermutung kommen, daß er der Kunst des Greco nahegestanden habe. Gerade bei dem für den Prado angekauften Gemälde, einer Vision des heiligen Augustin, wäre es nicht schwer, bei dem knieenden Heiligen oder bei der in der linken oberen Ecke erscheinenden kleinen Mutter Gottes Beziehungen zu Greco nachzuweisen.

AD

Erich Klossowski — Der Ochsenkarren
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

ERICH KLOSSOWSKI BEI FLECHTHEIM IN BERLIN

Mit jener schönen Begeisterungsfähigkeit, die ihn immer ausgezeichnet hat, preist Julius Meier-Graefe den Maler im Vorwort zum Ausstellungskatalog: „Man kannte ihn als den Malerdichter, Schöpfer legendarischer Begebenheiten, mythologischer Motive, Szenen aus der alten Rittergeschichte, die er mit gewähltem Geschmack und einer überaus zarten Empfindung in Farbe zu setzen wußte. Man liebte zumal seine Improvisationen in Pastell. Sie hingen in manchen Künstlerateliers, wie früher in Paris die kleinen Guys. Er hatte einigen Freunden die Zimmer mit bezaubernden Bilderzyklen geschmückt und, als er durch den Krieg aus Paris vertrieben worden war, für deutsche Bühnen Dekorationen entworfen, die man mit Recht als Kunstwerke bewunderte. Man kannte ihn als Illustrator hohen Ranges und als Autor des guten Buches über Daumier. Und seine Freunde glaubten, ihn als morosen Skeptiker zu kennen, der seine Malerei nicht ausstehen konnte und behauptete, mythologische Themen und dergleichen seien unzeitgemäß, wenn nicht ausgemachter Schwindel ..." „Vorigen Herbst ging er zu einem Bekannten nach Diessen am Ammersee. Dort hat er binnen wenigen Wochen ein paar Dutzend Landschaften größeren und kleineren Formats gemalt, Dinge, die auf den ersten Blick mit seinen mythologischen Geschichten so viel gemein haben wie ein Bauernhaus mit der Grotte der Kalypso. Der Fall ist in meiner Praxis noch nicht vorgekommen."

Aber Meier-Graefe irrt. Der Maler der Mythologieen und jener der Landschaften sind keine Gegensätze. Beide sind Abkömmlinge des Rokoko. Man muß nur sehen, wie auf einem Bild wie „Straße" rosa, grau, gelb, blau-weiß zusammengesetzt sind, um an all die graziösen, fröhlichen, unbekümmerten Kirchen- und Schloßmalereien Oberbayerns zu denken. Der mythologische Klossowski war ein Enkel des Rokoko; für ihn war das antikische Sujet eine ganz andere Angelegenheit als etwa für die klassizistischen Poussinnachfahren. Hier berührt er sich auch mit Slevogt. Und gerade wie dieser Pfälzer nach Don Juan und Zauberflöte seine Landschaften gemalt hat, immer als derselbe Genußfrohe, Spielende, der seine Malerei genießt wie guten Wein und lachende Mädchen, so ging Klossowski ohne Schwierigkeit von seinen zarten Pastellgöttinnen, seinen sich bäumenden Schimmeln zu besonnten bayrischen Dorfstraßen über mit viel rosa, orange, weiß und grünen Fensterläden. Er blieb durchaus was er war. Kuhn

DIE ZULOAGA-AUSSTELLUNG IN MADRID

Die Ausstellung der 39 Gemälde von Ignacio Zuloaga, mit der der Madrider „Circulo de Bellas Artes" den mit noch nicht dagewesenem Luxus eingerichteten Neubau seines riesigen Klubhauses an der Calle Alcalà, der Hauptverkehrsader der Residenzstadt, eröffnet hat, ist ohne Zweifel ein künstlerisches Ereignis, das auch außerhalb der spanischen Grenzen besondere Beachtung verdient. Es ist zum erstenmal, daß von diesem spanischen Künstler, der wie kein zweiter im Ausland bekannt ist und gefeiert wird, von der eigenen Heimat in dieser Form Notiz genommen wird; ja, man sagt wohl kaum zuviel, wenn man feststellt, daß nirgends Zuloaga weniger bekannt war als in Spanien, und zugleich auf die beinah unverständliche Tatsache hinweist, daß bis jetzt noch niemand auf den Gedanken gekommen ist, dem Publikum der Landeshauptstadt durch eine Kollektivausstellung einen Begriff von der Eigenart dieses Meisters zu geben, dessen Name heute schon einen Merkstein in der Geschichte der modernen Kunst bedeutet; Zuloaga aber ist 56 Jahre alt. — Es liegt dem Schreiber dieser Zeilen fern, ein Werturteil über Zuloaga als Maler abzugeben, umsoweniger, als, wie gerade die jetzige Ausstellung beweist, seine Entwicklung

Erich Klossowski — Die Mariensäule

Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

noch längst nicht abgeschlossen ist; soviel jedoch steht jedenfalls fest, daß es kaum einen zweiten Maler der Neuzeit gibt, der den Beschauer in dem Maße zu fesseln versteht wie gerade er. Man wird tatsächlich nicht müde, diese Ausstellung immer wieder zu besuchen; trotzdem aber ist unverkennbar, daß die öffentliche Meinung in Spanien, so sehr auch in mancher Hinsicht der Weltruf dieses Künstlers der nationalen Eitelkeit schmeicheln mag, sich in der Bewunderung für ihn eine merkwürdige Zurückhaltung auferlegt, wie dies auch mit mehr oder weniger Deutlichkeit in der Presse zum Ausdruck kommt. Der Grund hierfür ist nicht allzu schwer zu finden; denn das Spanien, wie es Zuloaga dem Ausland zeigt, ist kein anderes als jenes von vielen Spaniern als Zerrbild verpönte, in dem es nichts anderes zu geben scheint als Stiergefechte — religiösen Fanatismus — zerfallende altertümliche Städte in trostloser Gegend — Zigeunerinnen. Was nützt die Bekämpfung der „leyenda negra" (der schwarzen Legende), die der spanische Nationalstolz als eine ungerechtfertigte Verleumdung durch das Ausland empfindet, wenn sie hier durch einen Vertreter der eigenen Rasse, allerdings einen Basken, eine durch ihren bildkünstlerischen Wert umso überzeugendere Bestätigung findet? Es ist hierfür nur ein schwacher Trost, wenn durch eine Reihe von Damenporträts, der besten Gesellschaft, als Beitrag zu dem Kapitel der Schönheit spanischer Frauen, ein Gegengewicht, das schließlich einigermaßen versöhnen könnte, hergestellt wird. Unter diesen Bildnissen erregt vor allen Dingen das der noch jugendlichen Herzogin von Alba berechtigte Aufmerksamkeit, das für die berühmte Ahnengalerie des Hauses Alba gemalt worden ist, wo sämtliche Träger und Trägerinnen dieses stolzen Titels, seit dem berühmten Herzog des Zeitalters Philipps II., durch die ersten Meister der entsprechenden Jahrhunderte, beginnend mit Tizian, verewigt worden sind. Eine sehr hochgestellte Persönlichkeit soll denn auch bei dem Besuch der Ausstellung dem Maler ziemlich deutlich zu verstehen gegeben haben, daß er ihn wohl für einen hervorragenden Künstler, doch für einen weniger guten Patrioten halte. Hierzu kommt, daß dem Spanien, welches Zuloaga darstellt, die Sonne fehlt. Das aber will vielen Spaniern vollends

nicht in den Sinn, und es sind daher nicht wenige, die, zumal aus diesem Grunde, dem vor drei Jahren verstorbenen Sorolla den Vorzug geben, der, wie kein anderer, das Licht und die Farben seiner Heimat Valencia wiederzugeben verstand.

Unter der stattlichen Anzahl von Gemälden des spanischen Meisters, die zu dieser Kunstschau vereinigt worden sind, befindet sich begreiflicherweise eine Reihe von solchen, die man schon aus früheren Jahren, wenigstens durch Abbildungen, kennt, so beispielsweise: „Der Kardinal" — der alte Picador auf dem verwundeten weißen Klepper (La Victima de la fiesta) —, Maurice Barrès vor Toledo und andere. Gleichzeitig aber wird man durch noch nicht gesehene Bilder überrascht, zu denen in der Hauptsache die schon erwähnten Porträts gehören. Bei zwei liegenden Frauenakten denkt man unwillkürlich an die Maja von Goya; muß aber gleichzeitig unbedingt zugeben, daß sich Zuloaga vor seinem berühmten Vorgänger durchaus nicht zu verstecken braucht. Eine noch größere Überraschung ist, daß bei einem Vergleich der früheren mit den jüngeren Werken des Künstlers ein ganz auffallender Wechsel in der Technik festgestellt werden kann. Die nicht selten etwas gequälte und gesuchte Originalität im Ton und in der Darstellung, die unverkennbare Scheu, die Farben so wiederzugeben wie sie sind, sind fast restlos verschwunden; der Stil ist sehr viel freier und natürlicher geworden. Während bei älteren Bildern jede perspektivische Vertiefung vermieden wird, Landschaften des Hintergrunds beinah gobelinartig wirken, Figuren aber unmittelbar davor, wie vor einer Kulisse, aufgestellt werden, ja mitunter sogar wie festgeklebt aussehen, sind neuerdings alle Gestalten mit oft geradezu verblüffender Plastik herausgearbeitet und stehen vollkommen frei im Raum da; zugleich ist eine sehr viel größere Liebe und Sorgfalt als zuvor auf die Behandlung des Stofflichen, auf Einzelheiten und Material der Kleidung verwendet worden. Aus dem nach neuen Ausdrucksmitteln tastenden Grübler ist ein Realist geworden, der mit Bewußtsein die technischen Mittel in höchster Vollendung beherrscht und zugleich das Leben, so wie es ist, zu packen sucht. — Auch hier verdient das schon erwähnte Porträt der Herzogin von Alba nochmals hervorgehoben zu werden. Die junge und elegante Frau ist

J. Zuloaga Bildnis der Herzogin von Alba
Ausgestellt in Madrid
Foto Casa Moreno, Madrid

W. Kienzle. Wohn- und Schlafzimmer in einer kajütenmäßigen Küche.

Heraufklappbarer Eßtisch verbindet und verschließt Küche und Wohnraum, Kasten dient als Abtrennung zum Vorraum. Decke verschieden hoch. Diese ästhetisch wichtige Belebung ergibt Kofferablage usw. Baddouche mit Glanzeternit vorhanden, Schiebetüren.

Ausgestellt Zürich, Kunstgewerbemuseum

W. Kinzle Einzimmerwohnung
Blick in den Raum. Am Fenster: Schwebende Ablage mit umklappbarer Schreibplatte. Hocker als Verlängerung des Liegestuhls verwendbar. Ingeniöses Klappbett, leider hat es, anstatt einer präzisen Kappe, eine formverhüllende Bastdecke! Überbleibsel der Portièrenkultur. Ebenso ungelöst ist der Wandarm mit Seidenschirm, kleinlichem Gehänge, ungeschickter Zuleitung. Vergleiche dagegen das Industrieprodukt der Stehlampe mit Kugelgelenken Ausgestellt Zürich, Kunstgewerbemuseum

die Verkörperung kühler und doch anmutiger Vornehmheit: durch eine durchaus nicht übertriebene Note in ihrer Kleidung ist sie unverkennbar als Spanierin charakterisiert, und mit erstaunlicher Lebendigkeit tritt sie aus dem Rahmen heraus auf den Beschauer zu, daß man unwillkürlich zur Seite tritt, um ihr respektvoll Platz zu machen. AD

ZÜRCHER AUSSTELLUNGEN

KUNSTHAUS / NEUE WOHNUNG

Zweimal, im November—Dezember und Dezember—Januar, hat das Kunsthaus sich den Zürcher Künstlern geöffnet, und für auswärts mag nur die Frage von Wichtigkeit sein: Gibt es eine Zürcher Schule? Ist die Malerei hier so wichtig, daß die Namen die Grenze überschreiten können? Eine Zürcher Schule im eigentlichen Sinn gibt es nicht. Es gibt Maler, die in den französischen oder deutschen Malkreis treten. Deutsche Dämonie des Expressionismus und französische Peinture stehen nebeneinander, durchdringen sich gelegentlich.

Durchaus positiv ist es zu werten, daß unter dem Einfluß des Expressionismus die selbstsichere, hemdärmelige „Heimatkunst" unter den Malern verschwunden ist. Problematik sickert in die Malereien von Morgentaler, bei dem die klaren Konturen des Zürichsee, der Gesichter, der Blumen, einen Dunst von Mitternachtssonne tragen, problematisch werden die gespensterblauen Turnergestalten Karl Hügins (Strindbergdämonie), und die Porträts Fritz Paulis tragen bald einen Schuß Kokoschka, bald eine Beckmanngrimasse im Gesicht, während in den Davoser Landschaften Kirchnersche Deformationen vorherrschen. Trotzdem ist die Rolle dieser Problematiker hier durchaus positiv zu werten, denn sie helfen die Macht des Spießers, der hier bis vor kurzem in allen Kommissionen von seiner Weisheit hemmungslos überzeugt war, etwas lockern. Neben diesen drei Malern, deren milder und später Expressionismus hier augenblicklich stark im Vordergrund steht, gibt es, so wagen wir zu behaupten, dennoch so etwas wie eine „Zürcher Schule", wenn man darunter Erscheinungen verstehen will, die die Bewegungen, die durch Europa gehn, nicht abgeleitet, sondern aus sich wachsen lassen und gleichzeitig jene Maler umfaßt, die die Tradition, neugebildet, weiterführen. Die Zürcher Schule, das ist der Kreis, um Meyer-Amden oder doch der Kreis, der von ihm ausging. Otto Meyer-Amden lebt seit fünfzehn Jahren als Einsiedler in einem Bergdorf. Wir stehen nicht an, ihn die wich-

tigste malerische Erscheinung zu nennen, über die die Schweiz heute verfügt (Kunsthaus, Kritik, Sammler werden ihm die ihm gebührende Stellung im gleichen Augenblick einräumen, in dem man im Ausland seine Bedeutung erkennen wird). Seine Auswirkungen sind auch in Süddeutschland zu fühlen: Schlemmer vom Dessauer Bauhaus, Willy Baumeister (Stuttgart) bewegen sich in selbständigen, aber innerlich sich berührenden Bahnen. Zu seinem Kreis gehören in der Schweiz (Zürich) Paul Bodmer, der leider durch einen öffentlichen Freskoauftrag zu altertümelnder Heiligenmalerei verführt worden ist (Freskoaufträge sind heute ohnehin sehr bedenklich), daneben aber zeichnet er Köpfe, die noch die alte Eindringlichkeit bewahren, Eugen Zeller, der die saubere Aktzeichnung des Meisters präzis und sauber weiterführt, und, in weiterem Verstande, auch Hermann Huber, der jedoch später ganz andere Wege ging.
Über Meyer-Amden wird bei Gelegenheit ausführlicher zu handeln sein.

Wichtig die Ausstellung das „Neue Heim", die Altherr im Kunstgewerbemuseum veranstaltet, da sie den Wendepunkt anzugeben scheint, an dem man sich auch hier entschlossen der maschinellen Kultur zuwendet. Unbegreiflich ist nur, warum man auf halbem Wege stehenblieb und dem Ganzen — anstatt es sachlich „Die Wohnung" zu nennen — den pretenziösen Namen „Heim" gab, à la Koch (Darmstadt)!

Natürlich gibt es noch kunstgewerbliche Süßlichkeiten (Wohnung Lux Guyer), aber Wilhelm Kienzle hat in einer Einzimmerwohnung Vorbildlicheres und Brauchbareres geschaffen, als — um einen Vergleichsmaßstab zu nennen — etwa in der ganzen Wohnkolonie der „Gesolei" zu sehen war.
Kienzle, wie ein Teil der jungen Schweizer überhaupt, bewegt sich im Fahrwasser Corbusiers, was durchaus positiv zu werten ist, denn es handelt sich nicht um glatte Nachahmung, sondern um weitere Ausbildung. Dem Schweizer liegt das technische Durchdringen der Probleme außerordentlich, nur wird es durch Greisenherrschaft und Heimatschutz künstlich unterbunden. Giedion

PERSONALIA

Mitte Dezember ist in Saint-Clair im Alter von 64 Jahren der belgische Maler Theo van Rysselberghe gestorben, der als einer der ersten Neo-Impressionisten einmal europäische Geltung besessen hat. Seine pointillistischen Bilder haben einen großen dekorativen Reiz und sind auch in den deutschen Privatsammlungen vielfach vertreten. Über Rysselberghes Wollen hat Frau H. Kröller im Haag, die in ihrem Museum einige der schönsten Bilder besitzt, kluge Worte in ihrem Buch über die neue außerdeutsche Malerei gesagt, dessen deutsche Ausgabe in diesen Wochen in Leipzig erscheint. n

In Amsterdam ist der Professor für Kunstgeschichte an der dortigen Universität J. Six im Alter von 69 Jahren gestorben, der der Besitzer jener durch Rembrandt berühmt gewordenen Sammlung alter Meister war, die als wertvollste Perle das Bildnis des Jan Six von Rembrandt aus dem Jahre 1654 enthält. Inwieweit der Tod des letzten Besitzers innerhalb der berühmten Sammlung Änderungen mit sich bringt, ist im Augenblick nicht zu übersehen. Bisher stand der Besuch derselben jedem seriösen Kunstfreund offen.

Ernesto de Fiori — Gartenfigur für Dr. Jeidels in Wannsee. Bronze
Ausgestellt im Leipziger Kunstverein — Mit Genehmigung von Alfred Flechtheim, Berlin

„LE CLAIRON" VON MANET

Der hier reproduzierte Trompetenbläser von Manet vom Jahre 1882 gehört zwar nicht zu den bisher unbekannten Bildern des französischen Impressionisten, aber es ist immerhin bedeutsam, daß er ein Glanzstück einer Berliner Kunsthandlung darstellt, die auch sonst zahlreiche Werke der gleichen Richtung ihr eigen nennt und eben zu einer Sonderausstellung vereinigt hat.
Hugo Perls kultiviert mit Vorliebe die französischen und deutschen Impressionisten. Die Manetsche Skizze ist malerisch nicht nur überzeugend, sie steht im Werke des Meisters — ein Jahrzehnt und mehr nach den Bildern mit der Erschießung Maximilians entstanden — an hervorragender Stelle innerhalb dieser künstlerischen Hinterlassenschaft. Das Auge des modernen Menschen sucht von hier aus wie von selbst den Weg zu anderen, ähnlich monumental gebauten Werken der letzten Zeit und es darf nicht überraschen, wenn einem gerade in diesem vergleichenden Gegenüber vor allem Munchs Name auf die Lippen tritt. Biermann

VERSTEIGERUNGEN

Am 1. Februar findet bei Rud. Lepke-Berlin die Versteigerung von Antiquitäten aus süddeutschem Adelsbesitz statt. Die Sammlung enthält eine Reihe von besonders schönen

E. Manet Le clairon. 1882
(Duret Nr. 292) / Bes.: Hugo Perls, Berlin

Lothringer Schrank mit Eisenbeschlag
Mitte 18. Jahrhundert
Aus der Versteigerung bei R. Lepke, Berlin, am 1. Februar 1927

Tapisserien des 16.—18. Jahrhunderts, Knüpfteppiche und französische Möbel des 18. Jahrhunderts. Unter den Gobelins sind hervorzuheben: Ein großer Brüsseler Wandteppich mit der Geschichte der Königin Artemisia aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; hervorragend schön in den Farben eine Beauvais-Tapisserie um 1730, eine reizvolle chinesische Gartenszene: Junge Frau mit Kindern beim Vogelhändler. Unter den Teppichen ragt ein kleiner Perserteppich (Anf. 17. Jahrh.) mit Blumenmuster in hellen Farben hervor. Unter den Möbeln sind mehrere große Schränke, mehrere schöne Kommoden, Schreib- und Toilettentische und eine ganze Reihe von schönen Sitzmöbeln hervorzuheben. (Abb.)
Die Sammlung enthält rund 100 Gegenstände, die zu den bedeutendsten Objekten des Kunstmarktes zählen. Der Katalog ist mit 20 Abbildungstafeln ausgestattet.

Am 1. und 2. Februar findet bei Hugo Helbing, München, die Versteigerung der Kostüm-, Uniformen- und Waffensammlung aus dem Nachlaß des Kunstmalers Professor Robert von Haug †, Stuttgart, statt. Die Gegenstände, die dem Künstler hauptsächlich als Vorbilder für seine Gemälde dienten, aber auch aus Freude am Sammeln von ihm im Laufe der Jahre zusammengebracht wurden, geben einen interessanten Einblick in die Kostümgeschichte und vor allem in die Uniformen- und Waffenkunde des ausgehenden 17. bis 20. Jahrhunderts.
Das Hauptinteresse beansprucht die militärische Sammlung, die von der großen Sachkenntnis des Künstlers für diese Gegenstände beredtes Zeugnis ablegt.
Von der Bewaffnung der europäischen Truppen des 18. und 19. Jahrhunderts ergeben eine Anschauung die zahlreichen Hieb- und Stichwaffen. Auf eine kleine Sammlung von Modellen, Artilleriegeschütze mit Protzen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, sei besonders hingewiesen.
Am 10. Februar finden bei Hugo Helbing 2 Auktionen moderner Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen aus ausländischem und deutschem Besitze und ferner aus Wiener Privatbesitz eine kleine Sammlung englischer Meister des 18. bis Mitte 19. Jahrhunderts statt. Der erste Teil umfaßt hauptsächlich Werke der deutschen Schulen.

Außer den in Heft 1 mitgeteilten Versteigerungen kündet das Hotel Drouot-Paris für die kommenden Monate noch folgende Venten an:
Für den Februar (Datum noch nicht feststehend) die Versteigerung der Sammlung Dr. Noréro mit importanten Bildern von Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Gauguin, van Gogh u. a.
Kurz darauf wird die Sammlung Sévadjian mit modernen Gemälden und persischen Kunstobjekten unter den Hammer kommen. Dieser Versteigerung folgt dann die Vente der Sammlung Bing, in der hauptsächlich französische Maler aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertreten sind, wie Lautrec, Carrière, Sisley, Pissarro und andere. Sehr viel später, voraussichtlich im Juni, kommt dann eine Sammlung moderner französischer Bilder unter den Hammer, die u. a. vier bedeutende Gemälde des Zöllners Rousseau „Die Jahreszeiten" enthält. Außerdem Arbeiten von Derain, Guillaume, Utrillo, Soutine u. a. — Nimmt man zu diesen Versteigerungen, die bereits früher angekündigten hinzu, dann kann man sagen, daß die zweite Hälfte der Pariser Saison sehr stark an der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts und der Moderne innerhalb der Auktionen interessiert sein wird. G

Wilhelm Trübner Balkonzimmer am Starnberger See. 1912

WILHELM TRÜBNER

ZUR GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG IN DER BASLER KUNSTHALLE

VON WILLI RAEBER

Der Basler Kunstverein hat es unternommen, dem großen deutschen Maler Wilhelm Trübner (1851-1917) die längst fällige Gedächtnisausstellung zu veranstalten. Nahezu anderthalbhundert Gemälde aus allen Schaffensjahren des Künstlers, dazu eine größere Anzahl von Zeichnungen und Skizzenbüchern, die unter großer Mühewaltung aus deutschem und schweizerischem, tschechoslowakischem und österreichischem musealen und privaten Besitz zusammengebracht wurden, sind in der Kunsthalle zu einer Schau vereinigt, die das Gesamtwerk Trübners als geschlossene Einheit vor Augen führt. Mit viel Einsicht und Klugheit ist die Ausstellung, deren Zustandekommen letzten Endes der Initiative des Direktors der badischen Kunsthalle in Karlsruhe, Dr. W. F. Storck, zu danken ist, zusammengestellt worden, so daß das Fehlen einiger unerreichbarer Hauptwerke des Meisters, wie etwa der auf die deutsche Sperrliste gesetzten »Dame auf dem Kanapee«, des »Hoffmeisterbildnisses« der Nationalgalerie in Berlin, ferner das »Bildnis des Dichters Martin Greif« des Städelschen Institutes zu Frankfurt — um nur die hauptsächlichsten zu nennen, deren Abwesenheit besonders bedauert werden muß — so daß das Fehlen dieser Werke das klare Gesamtbild keineswegs trüben kann. Die verschiedenen Perioden im Schaffen Trübners sind durchwegs gut, ja ausgezeichnet vertreten. Was nicht Anspruch auf Qualität und besondere Lebendigkeit machen kann,

Wilhelm Trübner   Sohn Jörg in Rüstung. 1914 (1,70 × 1,10 m) / Privatbesitz

ist tunlichst ausgemerzt worden, so etwa die repräsentativen Reiterbildnisse der Spätzeit, aber auch jene Stücke des durch den Idealismus des Böcklin-Thomakreises für kurze Zeit in seiner Selbstsicherheit irritierten »Historienmalers« Trübner, soweit sie nicht durch ihre rein malerisch-handwerklich ungewöhnliche Qualität interessieren. So ist eine Ausstellung zustande gekommen, die zwar nicht absolute Vollständigkeit des Materials bietet, die aber trotzdem durch

Wilhelm Trübner Ateliermodelle. 1888 (0,91×0,77 m) / Privatbesitz

die gebotene Auswahl Anspruch erheben darf, für die grundsätzliche und zeitgeschichtliche Einschätzung Trübners entscheidend zu werden.

Vor allem wird durch die Tatsachen die immer wieder zitierte »Abhängigkeit« des jungen Trübner von Wilhelm Leibl widerlegt. Gewiß, der Heidelberger Goldschmiedsohn, dem die Eltern auf die Fürsprache Anselm Feuerbachs hin das Kunststudium gewährten, hat, durch Umgebung und väterliche Tätigkeit mit einem feinen Gefühl für solide Arbeit und Schönheit des Materials ausgestattet und in bestimmte Richtung gewiesen, an den Leibl der breitgemalten Frühwerke, etwa der »Kokotte«, angeknüpft; an jenen Leibl also, der nur entfernt an den späteren Klein- und Feinmaler denken läßt. Aber betrachtet man etwa das ganz im altmeisterlichen Sinne gemalte »Paar in der Kirche« oder den »Badenden Jungen«, dann sieht man auch, was der Zwanzigjährige an sicherem und solidem Können von der Akademie in Karlsruhe, von Wagner in München und insbesondere von Canon, den alten Meistern und modernen Franzosen her brachte und daß in Folge davon die Begegnung mit Leibl nur

eine Steigerung dieses Könnens ins Reinmalerische bedeutete. Zweifellos: die Kunst Leibls muß Trübner, der in hohem Maße Sinn für ihre handwerkliche Vollkommenheit besaß, zeitweise wie eine restlose Erfüllung seiner künstlerischen Sehnsüchte entgegengetreten sein. Aber von irgendwelcher Nachahmung oder »Schülerschaft« kann nicht die Rede sein. Von Anfang an zeigt sich Trübner der durch ungeheure Formenenergie ausgezeichneten Kunst Leibls gegenüber als der geborene Kolorist, der zugunsten der Farbe auf Linie und Kurve weitgehend verzichtet. Bezeichnend für die Selbständigkeit Trübners ist da gerade eines der ersten Bilder, die unter dem Eindruck der Begegnung mit Leibl geschaffen worden sind: Das »Lesende Mädchen« geht in seiner lockeren, weichen Pinselführung auf dem malerischen Wege, den Leibl dann in der Folge zugunsten einer intensiveren Durchbildung der plastischen Form verließ, weiter; und wenn Trübner durch sein völlig anders geartetes Naturell verhindert wurde, die Formenenergie seines Freundes Leibl zu erreichen, so ging er doch im Koloristischen über ihn hinaus. Das zeigen die Werke, die der Maler zwischen seinem zwanzigsten und fünfundzwanzigstem Jahre geschaffen hat, und die die Basler Ausstellung in so erfreulich großer Zahl vereinigt, mit aller Deutlichkeit; mag es sich nun um eines jener wundervollen Bildnisse wie das der »Cousine Elise mit dem Fächer«, das des »Malers Karl Schuch«, dasjenige des »Landwehroffiziers« oder selbst um das römische »Selbstbildnis« handeln, in denen allen lebendigste farbige Atmosphäre und Raumsprache zu vollendeter Harmonie verschmelzen; mögen es Stilleben wie jene herrlichen Wild- und Geflügelstücke sein, die nach der handwerkerlich-malerischen Seite hin den Schuch-

Wilhelm Trübner — Schloß Hemsbach von der Seite. 1905 (0,78×0,92 m) / Privatbesitz

Wilhelm Trübner Im Heidelberger Schloß. 1873 (0,55×0,46 m) / Darmstadt, Museum

schen Stilleben das Beste vorwegnehmen und in denen »sachliche Malerei reiner Gegenständlichkeit mit delikater Farbbehandlung zusammenstimmen«, oder mag es sich um eine Landschaft wie den »Ausblick aus dem Heidelberger Schloß«, um den »Zimmermannsplatz« oder um die Landschaften vom Herrenchiemsee handeln, die mit ihrem Zug ins Großartige schon auf die späteren Landschaften vom Starnbergersee hinweisen. Alle diese Gemälde, die gerade gut genug wären, das Lebenswerk eines Meisters zu krönen, zeigen das Wesen des

Künstlers Trübner vollkommen ausgebildet, dem es nach den Worten eines Schülers während seines ganzen Malerlebens ging »um die restlose Umwertung seiner Farbenmaterie in eine Form von Malerei, welche die starke Vorstellung lebendiger Daseinsformen vermitteln sollte«. Talent und Können stehen auf derselben Höhe; in einer nuancenreich aus Schwarz und Grau entwickelten Tonigkeit, die bis zu ihrer äußersten Tiefe über unzählige Abstufungen verfügt, sind diese Bilder gemalt, die ganz nur wie die Wirklichkeit gesehen und gefühlt werden wollen. Jedes ist als neues künstlerisches Problem aufgefaßt und vollendet und eigenartig gelöst.
Gegen Ende der siebziger Jahre drängt Trübner die malerische Bewegtheit und Beweglichkeit der früheren Werke mehr und mehr zurück. Die Malerei wird fester, die Körper werden in kompakteren Flächen aufgebaut, eine emailleartige Oberfläche von gußartiger Undurchdringlichkeit bildet sich aus, unter der es aber in den feinsten Tönen und zartesten Lichtbewegungen schwingt. — Trübner war damals irgendwie an einem toten Punkte angelangt; er glaubte ihn überwinden zu können, indem er sich einem neuen Stoffkreise zuwandte: der Mythologie und der Historie. Sicher hatte ihn dabei sein gesunder Instinkt verlassen und er scheiterte in seinen Bemühungen von Temperaments wegen. Das Beste, was da ist, etwa die »Kentauren«, die »Wilde Jagd«, ist als Malerei eminent; im übrigen entschädigen die zwischen den Historienbildern immer wieder gemalten Einzelbildnisse, wie etwa das am Abschluß dieser glücklicherweise kurzen Epoche stehende »Bildnis der Cousine Lina Trübner« einigermaßen für manches Unzulängliche, das hier mitunterlaufen ist. Was aber in diesen Werken schon überall durchbricht, das ist die allmähliche Auflockerung der früheren, schwarzgebundenen Tonigkeit. Die Wirklichkeit ist blühender, farbiger gesehen und breiter gemalt.
Nach dieser Episode folgen sechs Jahre mit nur vereinzelter Produktion. Bereits ein Vierziger, nimmt der Künstler einen neuen Anlauf; er wirft sich vor allem auf die Landschaft und läuft hier seinen ganzen Entwicklungsgang nochmals durch. In diesen Naturschilderungen vom Ende der 80er und vom Anfang der 90er Jahre verfolgt man die Abkehr von der tonigschwarz eingestellten Palette zu einer vorwiegend von Blau und Grün dominierten Farbgebung. Von diesen Landschaften von Heidelberg und vom Chiemsee her — die herrlichsten sind motivisch der Fraueninsel im Chiemsee oder dem Kloster Seeon verpflichtet — hat sich die Wandlung zu der ganz persönlichen Eigenart des späten Trübner vollzogen, wie sie sich in den Werken, die gegen und um die Jahrhundertwende entstanden sind, fest ausgeprägt zeigt. Mit dem Impressionismus, der um diese Zeit nach Deutschland gekommen ist, haben diese Landschaften von Ermatingen, Hemsbach und Stift Neuburg nichts gemein; Trübner ist hier auf seine Weise die Eroberung des Freilichtes und der Hellfarbigkeit gelungen. Diese Landschaften gehören durch ihre Vereinigung von Formenstärke, Lichthelligkeit und Farbenkraft zum Besten, was die deutsche Kunst der Neuzeit hervorgebracht hat. Hier ist auch das große Geheimnis der Helldunkelmaler der Vergangenheit erfüllt: daß Hell und Dunkel von Anfang an farbig gedacht sind. Alles Malerische bleibt als Spiel des Lichts an und über der Oberfläche; das Licht ist aus den Dingen gemalt... Diese Werke mit ihren vorwiegenden Blau-rot-grün oder Blau-gelb-grün Akkorden übertreffen jene

Wilhelm Trübner Rosenstilleben

klassischen Werke der 90er Jahre noch an Einfachheit und Vereinfachung, auch an malerischer Phantasie; in ihnen hat Trübner als einziger die monumentale deutsche Landschaft des 19. Jahrhunderts gestaltet.

Heute, wo man das Gesamtwerk Wilhelm Trübners als geschlossene Einheit überblickt, scheint die Frage müßig, ob der frühe oder der späte Meister der bedeutendere sei. In dem Künstler Trübner offenbart sich eine gleichmäßige Kraft, die zu allen Zeiten vollkommene und vollendete Malerei gegeben hat. Und von dieser Seite her betrachtet, sind die letzten Werke genau so meisterhaft wie die Arbeiten, die der Maler in seinen zwanziger Jahren in herrlicher Fülle hervorbrachte. Trübner ist zu allen Zeiten ein meisterlicher »Professionist« gewesen, ein Maler, dessen ganzes Fühlen und Empfinden, dessen ganze Intelligenz in seinen Augen lag; ein Künstler, der mit einer durchaus stillebenhaften Malerei die absolute Zuständlichkeit der Erscheinung darstellte. Aber gerade in dieser genialen Einseitigkeit liegt seine Größe.

Zieht man das Fazit dieser Basler Gedächtnisausstellung, so darf abschließend gesagt werden, daß sie, zehn Jahre nach dem Tode des Meisters, seine hervorragende Bedeutung als Künstler auf der ganzen Linie bestätigt. Allein die Tatsache, daß er als einziger die Generation von 1870 mit der lebendigen Gegenwart verbunden hat, wird ihm innerhalb der deutschen Kunstgeschichte einen Ehren-

platz sichern. Wenn auch das Werk Wilhelm Trübners, von unserem heutigen Standpunkt gesehen, Untiefen mancherlei Art aufweist — als Ganzes ist die künstlerische Leistung großartig und magistral. Sie zum ersten Male in vollem Umfange aufgezeigt zu haben, ist das Verdienst der Basler Schau.

Es wird eine wundervolle und lobenswerte Aufgabe der Nationalgalerie sein, nun ihrerseits eine umfassende, lückenlose Gedächtnisausstellung zu versuchen. Erst damit wäre Wilhelm Trübner in Deutschland sein Recht geworden.

NACHWORT DES HERAUSGEBERS

Der Aufsatz über Wilhelm Trübner aus der Feder unseres Basler Mitarbeiters trifft seiner Tendenz nach unbedingt den wesentlichen Punkt. Der »Fall Trübner« ist heute — zehn Jahre nach dem Tode des Meisters — so wichtig für die deutsche Kunstgeschichte geworden, daß er allein durch die mutige Basler Ausstellung nicht klargestellt werden kann. Ein Beurteiler wie Meier-Graefe, der sich in dieser Materie einigermaßen auskennen dürfte — seiner Initiative dankt die erste Jahrhundertausstellung Berlin 1906 bekanntlich ihre Entstehung — glaubt z. B., daß der junge Trübner nicht nur europäisch als allerwichtigste Angelegenheit besteht, sondern in mancher Hinsicht selbst Leibl übertrifft, mit dem ihn bisher eine oberflächliche Betrachtung viel zu sehr identifizierte. Freilich ist Trübner keine literarische Angelegenheit wie etwa Thoma, der Zeit seines Lebens immer »Erzähler« war. Hier besteht vielmehr ein Fall reiner Kunst.

Im besonderen ist im Hinblick auf die Basler Ausstellung zu sagen, daß eine Ausstellung in Berlin unter der Ägide der Nationalgalerie das Bild der Basler Gedächtnisschau in mancher Beziehung schon deshalb intensivieren könnte, weil der für Basel nicht mobilisierte deutsche Privat- und Museumsbesitz ganz andere Reserven bereithält.

B

Wilhelm Trübner Postillon, von vorn. 1901
0,92×0,70 m Weimar, Museum

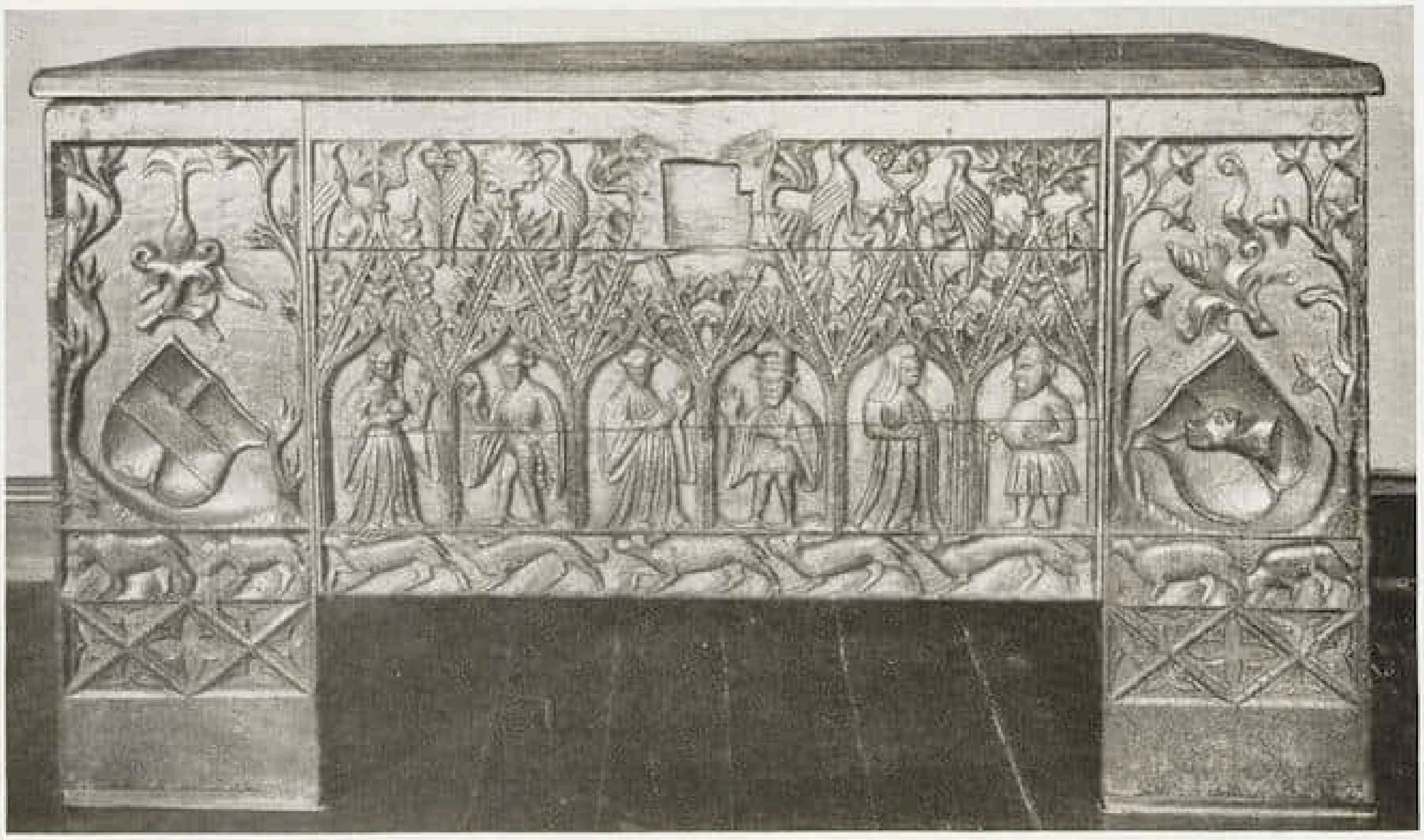


Abb. 1. Lüneburger Truhe Mittelteil um 1400, Stollenbretter um 1500

ÜBER EINE GOTISCHE LÜNEBURGER TRUHE

VON HEINRICH KOHLHAUSSEN

Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe steht eine gotische Lüneburger Truhe, deren Schauseite besonderes Interesse beanspruchen darf (Abb. 1). Zwischen breiten, senkrecht gefaserten Eckstollen ist der mittlere Teil der Wandung mit wagerechtem Faserlauf eingenutet. Auf den Stollen die derbgeschnitzten Wappen der Brömse und Schomaker. Nach der Feststellung Brinckmanns, daß ein Hermann Bromes, seit 1498 Sülfmeister in Lüneburg, mit einer Ilsabe Schomaker verheiratet war, hat man die Datierung der Truhe um 1500 beibehalten. Betrachten wir nun das Mittelstück mit seiner durch drei Paare: ein ballspielendes Liebespaar, Eheleute auf des Lebens Wendepunkt und die an Stöcken humpelnden deformierten Greis und Greisin symbolisierten Darstellung der drei Lebensalter, so fallen uns die Kostüme auf. Weite, beim Jüngling gezaddelte Ärmel, wattierte Taillenröcke bei dem jüngeren Herrn, eine Gugelmütze bei dem mittleren und ein oben enganliegendes, unten weitfaltiges Gewand mit tiefem Schulterausschnitt bei der Jungfrau, alles Besonderheiten der Mode um 1400. Selbst wenn man mit einem längeren Beibehalten der alten Tracht rechnen will (wogegen die damalige Geltung der am Schnittpunkt internationaler Verkehrsstraßen gelegenen Salzstadt Lüneburg spricht), so kommt man bei stilkritischem Vergleich der übrigen Elemente des Mittelteils mit den motivisch gleichen der Seitenstollen über prinzipielle Unterschiede nicht hinweg.

In der Mitte herrscht durchaus eine herbe, elastische Formgebung. Sie zeigt sich gleicherweise im Krabbenschmuck der Spitzbögen über den Figuren wie in den strengstilisierten Vögeln dazwischen (deren Vorbilder vielleicht gar die aus Lüneburger Kirchen- und Klosterbesitz überkommenen italienischen

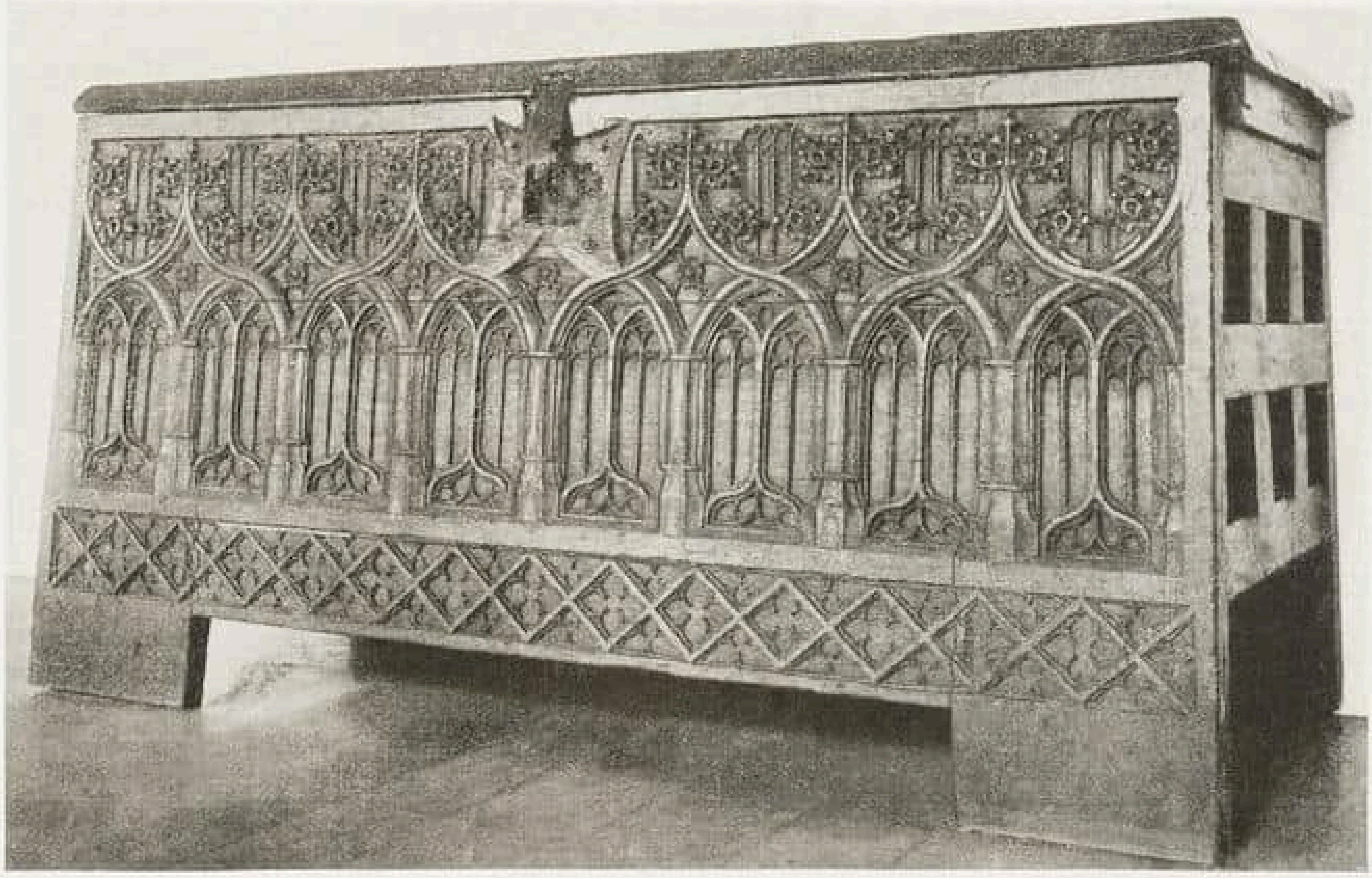


Abb. 2. Lüneburger Truhe Um 1500

Seidenstoffe mit gegenständigen Vögeln waren, die noch der heutige Besucher des Lüneburger Museums bewundern kann), und dem Tierfries unten mit den gertenhaft schlank gebogenen Leibern von Hirsch und Hunden. Es ist der Stil um 1400. Die Stollenbretter verraten ihren jahrhundertlangen Abstand durch eine nicht ganz geglückte Angleichung an den früheren Stil. Im Mittelteil ein gleichmäßiges Füllen der Fläche mit geschnitztem Zierat, auf den Stollen große Leerflächen um die Wappen und in den weichlich am Rand hochwachsenden Ranken ein ungeschicktes Kopieren der frühen Blattformen, die dort metallisch scharf, hier lappig weich und aufgedunsen erscheinen. Ebenso deutlich zeigt die Fortsetzung des Tierfrieses auf den Stollenbrettern, daß das Auge des Nachahmers die schlanken bogenförmig stilisierten Hundekörper nicht anerkannte. Seine Hunde sind breitköpfig, gedrungenen Leibes und von naturhafterer Form.

Außerdem ist das Maßwerk auf den Stollenfüßen unterhalb der Tiere auf den Lüneburger Truhen des spätestgotischen Typus anzutreffen, aber, wie das angeführte Beispiel eines 1876 in Lüneburg erworbenen Stückes lehrt (Abb. 2), als durchlaufender Fries. Selbst die Wiedergabe läßt erkennen, daß an der Lebensaltertruhe die Maßwerkabschnitte der Stollenfüße in sich geschlossen sind, also von Anfang an nicht mit einer Fortsetzung nach der Mitte gerechnet war — eben weil ein altes Mittelteil zur Verfügung stand. Die Tatsache nun, daß man um 1500 ein fast hundert Jahre altes Zierbrett zu Ehren brachte, indem man es — wohl nicht zuletzt ob seiner für eine Hochzeitstruhe gültigen Darstellung — als Mittelstück beließ[1], ist weniger wichtig, als der

[1] An Sparsamkeitsrücksichten zu denken, ist unangebracht, handelt es sich doch um die Familie eines Sülfmeisters im damals blühenden Lüneburg, der zudem Schwieger-

Abb. 5. Lüneburger Truhe Mittelteil 1574, Karyatiden etwa 10 Jahre später entstanden

Umstand, daß man in den wappengeschmückten modernen Seitenstollen den alten Stilcharakter zu erreichen suchte.

Zudem weist die auf gesunder handwerklicher Grundlage ruhende schnitzerische Übung im alten Lüneburg, die nach jahrhundertlangen Höchstleistungen[2] erst im holländischen Manierismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts ihre Eigenart einbüßte, den Vorwurf zurück, der Wappenschnitzer habe Figürliches nicht beherrscht und sich deshalb Bestehendem gefügt. Zugestanden, daß die Lebensaltertruhe ein geschätztes Familienstück war, so hätte doch nichts den Schnitzer davon abzuhalten brauchen, die Seitenstollen mit den Wappen durchaus im Stil seiner Zeit zu bilden und als gleichberechtigt neben das erhaltungswerte Mittelteil zu setzen. Wie rückhaltlos am Ende des 16. Jahrhunderts in Lüneburg neue Formen sich durchsetzen konnten, bestätigt eine Truhe, deren 1574 prachtvoll geschnitzte Vorderwand (Darstellung der Estergeschichte unter vier Arkadenbögen mit Benutzung von Vorlagen von Martin van Heemskerck) verkürzt wurde — wie schon Brinckmann im Erwerbsjahr 1898 erkannte — um den Karyatidenpfosten Platz zu machen. (Abb. 5.)

Wie die Vorderwand vor der Verkürzung seitlich endigte, erhellt bei Betrachtung der schwungvoll geschnittenen Tobiastruhe von 1545 (Falke, Deutsche Möbel, S. 238 unten).

Die Karyatiden als Träger der Arkatur erscheinen schon auf einer Estertruhe von 1588 (Falke, a. a. O., S. 239 oben), der Stil unserer Karyatidenpfosten ist der Schnitzerei der Mittelwand von 1574 so verwandt, daß man an denselben Meister denken muß, der vielleicht ein Jahrzehnt später dieser neuesten hol-

sohn des regierenden Bürgermeisters war. Dessen Vorgänger rühmte sich 1481, daß es unter seinen Bürgern mehr als dreißig gebe, deren jeder wohl über eines Grafen Gut verfüge. (W. Reinecke, Lüneburg 1925, S. 10.)

[2] Aus der Reihe bester Beispiele im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, in dem sich auch die abgebildeten Kunstwerke befinden, ist für die Zeit um 1500 noch die Vorderwand mit dem Stammbaum Jesse zu erwähnen, wo ein Stich Israels von Meckenem nicht sklavisch kopiert, sondern mit einer durch die Einfügung des Schlosses bedingten Verschiebung höchst geschickt und originell variiert wurde. (Abb. Falke, Deutsche Möbel, S. 238 oben.)

ländischen »Einfuhr« zuliebe die Wandung so weit verkürzte, daß soeben noch die seitlichen Throne erhalten blieben und die Komposition nicht zerrissen wurde. Da die Throne ungleich in den Bögen stehen, wurde rechts mehr, links weniger von den Stollenbrettern geopfert, wie auch das rechts neben der Unterschrift erhaltene, links fehlende Randornament ausweist, neben dem in der Urfassung die Stollenfüße saßen.

In beiden Fällen, um 1500 und um 1580, sahen wir durch nachträgliche Änderung das jahrhundertalte Lüneburger Kompositionsschema der gleichmäßigen, unabgesetzten Vorderseitendekoration durchbrochen. Dabei will jede der beiden Änderungen etwas grundsätzlich anderes. Die letztere mit ihrer Einstellung auf den Zustrom neuer, täglich aus den Niederlanden vordringender Formen zerstückt das einheitlich Gelungene, um modern zu sein, die erstere mit der Blickrichtung auf die Vergangenheit ahmt Längstvergessenes nach. Zum Verständnis dieser Nachfolge seien andere Arbeiten der Zeit angeschlossen.

Die silbergetriebene, teilbemalte und teilvergoldete Darstellung des Evangelisten Johannes (Abb. 4) auf dem Deckel eines Reliquienbuches aus dem Kloster Herwardeshude zu Hamburg — die etwa 200 Jahre später den Wirkbezügen von zwölf Stuhlkissen des Klosters zum Vorwurf diente[1] — verdankt ihr Aussehn nicht allein dem Formenschatz ihrer Entstehungszeit. Während der rechte Arm noch von scharfgebrochenen Faltenfurchen überquert ist, spielen die wenigen Faltenwellen auf dem Mantelabschnitt vor dem Leibe — sonst damals Schau- und Tummelplatz reichster Brechungen[2] — in wenigen weichen Linien ineinander über und der über den linken Arm herabhängende Faltensaum mit seinen weichen Kurven vollends ist am verwandtesten 100 Jahre früher anzutreffen. Deutlichere Sprache redet ein messinggegossener Lübecker Konsekrationsleuchter mit der reliefierten Idealfigur eines stehenden Apostels (Abb. 5). Zeitgemäß ist das feste, derbe Stehen der grobknöchigen Gestalt, doch wird es merkwürdig gemildert durch das bogig geschwungene Faltengehänge der vor dem Leib erhobenen Draperie. Hier und in dem vom idealisierten Charakterkopf in glatten Wellen vermittelnden Barte wird ein ähnlicher Einfluß des weichfaltigen Stiles bemerkbar.

Aber warum hier und bei der Lebensaltertruhe ein Zurückgreifen und ein Sichanpassen an einen längstvergessenen Stil? War doch die Luft damals geladen mit schöpferischen Kräften und überreich an eigenen Ideen! — Um und nach 1500. — Es war die Zeit, in der in atemloser Folge die letzten Sturzwellen barockgotischer Formen übereinanderschlugen und der gebrochene Faltenstil in einer verwirrenden Häufung eigenwilliger Gesichte Figuren und Kompositionen hochtürmte, aber auch die Zeit — der Reaktion. Denn immer wird aus dem Schoß des Gestalteten in notwendiger Wechselwirkung das Lebensfähige gehoben und dem Zukünftigen nutzbar verarbeitet. So mußte es damals einzelne geben, die das Klar-Geordnete, das Ruhige und Typische erstrebten und die, wenngleich mit beiden Füßen fest in ihrer Zeit stehend,

[1] Abb. J. Brinckmann. Führer 1894. S. 96.

[2] Vgl. das gegossene Relief eines Christus als Salvator in brüchig faltigem Gewand auf der 1507 von Gerhard de Wou gegossenen Glocke »der Puls« in der Lübecker Jakobikirche. Th. Hach, Lübecker Glockenkunde 1913, Taf. bei S. 28.

Abb. 4. Silbergetriebene Johannesfigur auf einem Reliquienbuch
Um 1500

zwangsläufig die Gebilde des weichen Stils als in mancher Hinsicht ihrer Sehnsucht verwandt erkannten.

Die Entwicklung Albrecht Dürers, in dessen Lebensarbeit sich uns das künstlerische Streben jener Epoche kristallisiert, zeigt jene zum Monumentalen fortschreitende Vereinfachung, Ordnung und Klarheit. Daß italienischer Einfluß, weil Erfüllung auftauchender Sehnsucht, dieser ganzen Bewegung verschärfte Gangart und bewußtere Blickrichtung gab, ändert nichts daran, daß dieser Klassizismus, wie die vorgeführten Beispiele lehren, auch ohne Italien kommen konnte, hätte kommen müssen. Nun ist es sehr lehrreich zu sehen, daß das bedeutendste der 1506 von Dürer in Venedig gemalten Bilder, das Rosenkranzfest, in Anlage und Aufbau nordisch ist. Die Komposition fußt auf dem von einem deutschen Holzschnitt von 1476 vorgezeichneten Schema. Wölfflin, der diese Beziehung notierte, erkannte aber auch das Wesentlichere, nämlich daß in der Absicht auf monumentale Wirkung, die auf symmetrischer Ord-

nung ruht, von allen deutschen Quattrocentisten Stephan Lochner mit seinem (auf der späteren niederländischen Reise wohl nicht zufällig von Dürer betrachteten) Dombild Dürer am nächsten kam. Und doch ist diese Komposition, was die Hauptgruppe anbetrifft, schon Jahrzehnte vor Lochner ähnlich ausgeführt worden. Das sogenannte goldene Rössel in Altötting, jenes Wunderwerk französisch-burgundischer Goldschmiedekunst, das Isabella von Bayern ihrem Gemahl, dem französischen König Karl VI. zu Neujahr 1404 verehrte, das wenige Jahre darauf als Pfand nach Bayern gelangte, zeigt die Madonna in weicher, fülliger Schönheit mit dem Kind im Arm auf dem Thron; über ihr halten schwebende Engel eine Perlenkrone, zu ihren Füßen St. Katharina und die beiden Johannes als Kinder und davor König und Knappe in Verehrung kniend, fast im Profil, und darin den aus »einem neuen Gefühl für Monumentalität« (Wölfflin) in reinem Profil gegenübergesetzten parallelen Kniefiguren, des Dürerbildes verwandter als alles dazwischen Liegende.

Es ist verlockend, sich vorzustellen, daß Dürer, dem ja sein Leben lang — seiner Arbeit zum Nutzen — der Goldschmied und, wie seine Entwürfe lehren, auch das Interesse an der Goldschmiedekunst anhaftete, dieses sicher schon damals berühmte Schmelzwerk besichtigt hat[1]. Wäre dies bezeugt, kein Mensch würde an inneren Zusammenhängen zweifeln. Aber auch ohne diese Vorstellung bleibt die Verwandtschaft. Sie ist ein Beweis dafür, daß sich im frühen 16. Jahrhundert die Hinterlassenschaft der Väter und die Sehnsucht der Urväter in einem Punkt trafen und — Erfüllung fanden.

Nicht wegzuleugnen aber sind diese Zusammenhänge bei seinem Landsmann Peter Vischer dem Älteren, für dessen wenig später entstandene Sebaldusgrabapostel zuerst der vielgeschmähte Blick der Romantiker Zusammenhänge mit dem »Altdeutschen« erkannte. Dehio (Geschichte der deutschen Kunst, III, S. 145) hat dann unlängst wieder nach einem den Sebaldusgrabaposteln wahlverwandten Geist in der deutschen Vergangenheit gesucht, den er im Meister des Straßburger Engelspfeilers zu finden glaubte. Darüber hinaus hat jetzt Simon Meller (P. Vischer der Ältere und seine Werkstatt, S. 166ff.) ihre klar zutage tretende Verwandtschaft mit deutschen Plastiken des 13. und 14. Jahrhunderts nachgewiesen. (Vgl. dazu unseren Lübecker Apostel Abb. 5.) Doch interpretiert er, vielleicht hierdurch beeinflußt, eine der Vischerliteratur bekannte und bisher zurückhaltend verwertete Notiz Kaiser Maximilians ganz falsch, wenn er Peter Vischer den Älteren als Besitzer einer Sammlung von 3—400 altfränkischen Skulpturen erscheinen läßt. Die kaiserliche Eintragung sei hier wiedergegeben: Item bey maister Peter rotschmidt zu Nurmberg dy altfrenkischen pild ab lassen malen der er bey III bis 4c haben sol, als Jeronimus Haller ways.«

Von dem lebendigen, durch Wahlverwandtschaft bedingten Zusammengehen

[1] Diese Wahrscheinlichkeit ist für das Goldene Rössel gering, da es 1506 als Pfand aus dem niederbayrischen Herzogsschatz in das Chorstift Altötting verschrieben wurde, dagegen ist das kompositionelle Gegenstück, das »Schöne, U. L. Frauen Bild« 1438 der Frauenkirche Ingolstadt versprochen und dort bis zum Jahre 1801, dem Termin seiner Zerstörung aus Gründen der Materialverwertung aufbewahrt gewesen. Vgl. Frankenburger Zur Geschichte des Ingolstädter und Landshuter Herzogsschatzes. Rep. f. Kunstw. 44. 1924 S. 23ff.

eines Künstlers mit Vergangenem bis zum planmäßigen, auf ästhetischer Wertung beruhenden Sammeln, wie es für eine derartige Sammlung Voraussetzung war, ist ein weiter Weg. Die einzigartige, auf tiefster Kenntnis beruhende Geschichte des Renaissance-Sammelns, die uns Julius von Schlosser schenkte, läßt eine solche Sammelweise für jene Zeit unmöglich erscheinen.

Vom Duc de Berry[1] bis über Erzherzog Ferdinand von Tirol hinaus wurde die ästhetische Wertung durch Kuriositäts-, Seltenheits- und Geschichtsinteressen verdunkelt. In diesen Wunderkammern dominierte das Künstliche, und der Hauptanteil der Goldschmiedekunst bezeugt den Nachdruck, den man auf die Kostbarkeit des Materials oder der — in den meisten Fällen zeitgenössischen — Arbeit legte. Eine zweite Frage ist die nach der Möglichkeit derartiger Anhäufung kirchlicher Bildwerke, wozu damals vor der Reformation jede Voraussetzung fehlte. Auch fehlte jede Möglichkeit, denn alle diese Dinge wurden doch gebraucht.

Dagegen könnte mit dem Hinweis auf das 100 Jahre später erfolgte fanatische Dürer-Sammeln Kaiser Rudolf II. (durch den unser Rosenkranzfest von Venedig nach Prag kam) und das bald danach mit Leonhard Kern anhebende Kopieren von Frührenaissancearbeiten als eines für Sammler und Künstler gleich geltenden Parallelfalles geantwortet werden. Jedoch, der Unterschied liegt zutage: Mit Hinweis auf das oben Gesagte kann nur wiederholt werden, daß man im frühen 16. Jahrhundert nicht kopierte. Man war schöpferischer Spannungen voll, man mußte hemmen, den Überreichtum in große Linien bannen. Jetzt, im 17. Jahrhundert, in den verzehrenden Nöten religiöser Kämpfe, brauchte man einen Halt, um nicht in bloßer Routine zu ersticken. — Gewiß war es wieder eine Reaktion. — Aber in dem Augenblick, in dem die Schöpfungen des frühen 16. Jahrhunderts nachgeformt wurden, erwachte der künstlerische Atem, und inmitten ausländischer Treibhauspflanzen sproßten deutsche Gewächse, vielleicht nur Bauernblumen; jedoch von heimatlichem Boden genährt und ihm verpflichtet[2].

Abb. 5
Konsekrationsleuchter
Lübecker Messingguß
Um 1500

[1] Dessen im frühen 15. Jahrhundert entstandene Grabfigur Holbein den Jüngeren rund 100 Jahre später (um 1520) zu der herrlichen, in Basel aufbewahrten Zeichnung entzündete.

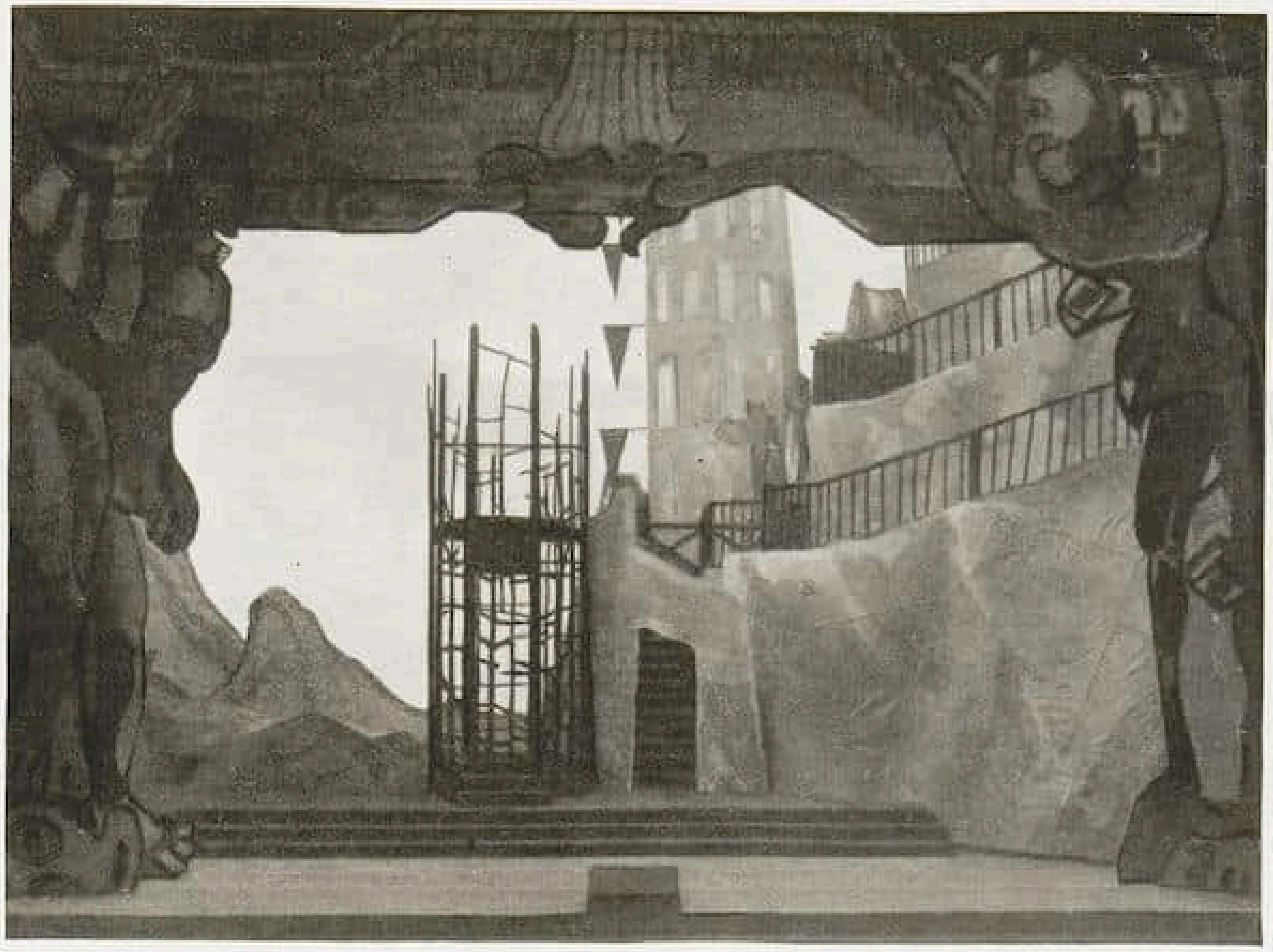
[2] Vgl. Max Sauerlandt, Unveröffentlichte Arbeiten Leonhard Kerns und seiner Schule Belvedere, Bd. V. Wien, Januar 1924.

KOKOSCHKA / HINDEMITH / SCHLEMMER

(ZWEI BÜHNENGESTALTUNGEN) VON WILL GROHMANN

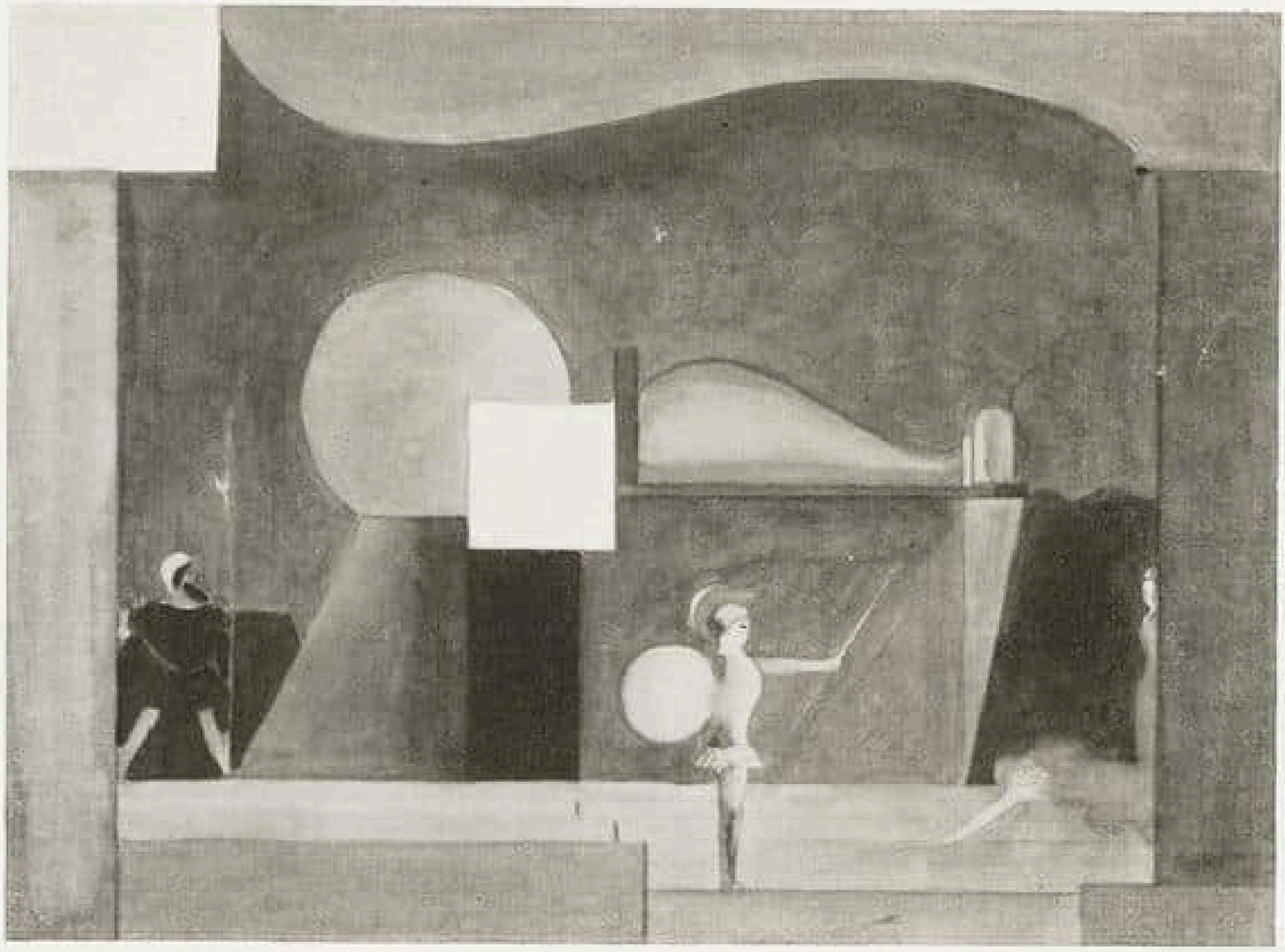
Bühnengestaltungen, die den gegebenen Tatbestand erschöpfen, d. h. zwingend zu einer neuen einheitlichen Wirklichkeit umformen und dem Zuschauer die Richtung des Miterlebens vorschreiben, gibt es trotz gelegentlicher Annäherungsversuche zwischen Theater und Bildender Kunst erstaunlich wenige. Die Bühne sieht nicht mit Unrecht im Maler den Outsider, der ihre Gesetzmäßigkeit negiert, der Maler im Theater das Unkünstlerische schlechthin, das Sinnbild des Kompromisses, eine Summe, kein Ganzes. Es ist natürlich nicht damit getan, wenn hier oder dort eine prominente Persönlichkeit eingeladen wird, Skizzen zu machen; der Künster kann nur dann der Bühne nützen, wenn er wochenlang mit im Theater lebt und ebenso vertraut mit der Aufgabe ist wie der Regisseur, mit ihm als dem schöpferischen Vermittler eine Person wird. Gelingt diese Verbindung, dann ist das Resultat für das Theater meist ebenso aufschlußreich wie für den betreffenden Künstler.

Den Text zu »Mörder, Hoffnung der Frauen« schrieb Kokoschka 1907, Hindemith komponierte das Schauspiel 1920. Stuttgart führte die Oper in der Inszenierung von O. Schlemmer auf (1921), Dresden in der O. Kokoschkas (1922). Schlemmer hatte bereits seit 1910 sich mit Bühnengestaltung und Bühnentanz beschäftigt, Kokoschka hatte vorher nur bei der Aufführung seiner Dramen im Dresdner Alberttheater (1917) mitgewirkt. Beide begnügten sich nicht mit Entwürfen, sondern machten die Aufführung mit, wollten ein Gan-



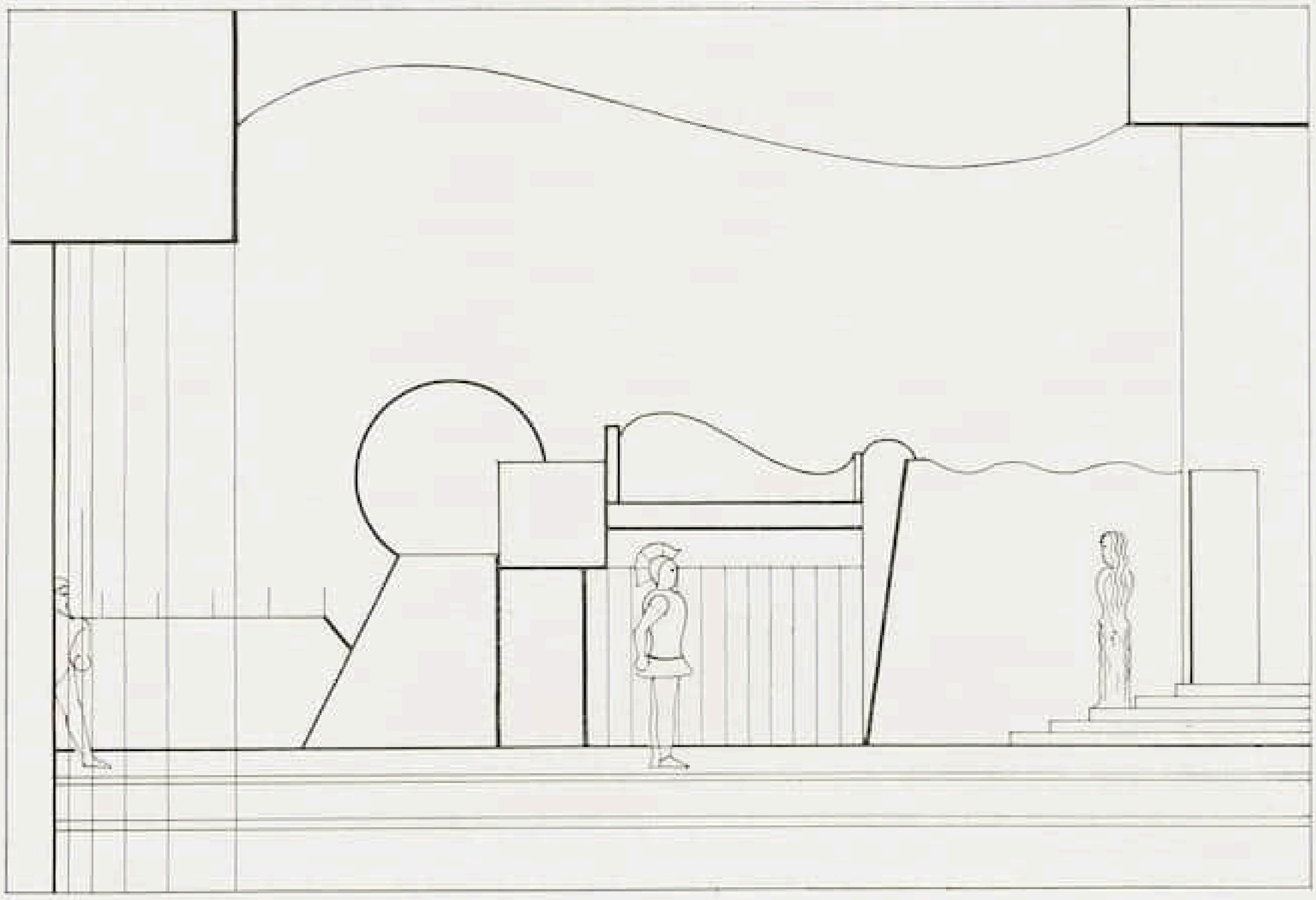
O. Kokoschka — Mörder, Hoffnung der Frauen

Bühnenrahmen und Bühnenbild, Opernhaus Dresden — Photo: U. Richter, Dresden



O. Schlemmer — Szene aus: Mörder, Hoffnung der Frauen. Aquarell
Landestheater Stuttgart

zes, keine Addition. Blieben sie selbst und vergewaltigten trotzdem nicht das Theater. Kokoschka hatte vielleicht einen Vorsprung, die Dichtung war von ihm, Schlemmer stand der Musik näher und der Bühne. Kokoschka war dichtend von der Dämonie der Polarität Mann und Frau ausgegangen und suggerierte dem Zuschauer durch Bühnenrahmen, Aufbau und Einzelgestaltung den Glauben an die Unentrinnbarkeit des Schicksals Eroberer — Frau. Schlemmer empfand von der Musik Hindemiths aus das Räumlich-Tänzerische des Vorgangs, projizierte die Spannung des dramatisch-musikalischen Dialogs in die Dreidimensionalität der mitspielenden Bühne. Kokoschka gab der Oper im Gegensatz zu der mehr antiken Inszenierung desselben Stückes als Schauspiel die Unwirklichkeit des Traumes, entsprechend der im rasenden Tempo zusammenschweißenden und dem Unwirklichen sich nähernden Musik Hindemiths; Schlemmer ordnete Hindemiths musikalische Einschmelzung aller mitzählenden Faktoren in der Klarheit eines architektonisch beweglichen Aufbaus. Das Turmgefängnis des Mannes, der der Frau sein Zeichen mit dem glühenden Eisen ins Fleisch brennen läßt, öffnet sich bei Kokoschka durch das Verlangen der Frau nur in der glaubhaft gemachten Vorstellung; bei Schlemmer verschiebt sich die Architektur und setzt an die Stelle des vergitterten Turmes das Tor der Freiheit. Kokoschka füllt die Szene mit dämonischen, überlebensgroßen Maskengestalten, die mit den gewaltigen Figuren des Bühnenrahmens korrespondieren, läßt aber die agierenden Personen in der wirklichen Gestalt; Schlemmer verzichtet auf diese Art der Durchkreuzung von Traum und Leben und gibt dafür dem Menschen ein Kostüm, das ihn mit der beweglichen Architektur verbindet, ihn seinem Ideal des entmaterialisierten,



Bühnenbild zu Beginn — Werkzeichnung

Bühnenbild am Schluß — Das Gefängnis verwandelt sich in das Tor der Freiheit

O. Schlemmer

technischen Organismus nähert, der Marionette. Kokoschkas Farben sind überquellend, verschwenderisch; die Schlemmers zurückhaltend, reduzierend. Die Wirkung ist entsprechend verschieden, bei Kokoschka die Dämonie des Gesichts, die Verbildlichung der Triebkräfte, die zeitweise Ausschaltung des klaren Bewußtseins als Analogon der abstrahierenden, den Sinn des Dramas noch stärker verallgemeinernden Musik; bei Schlemmer die räumlich-architektonische Verfestigung des auch in der Musik hörbaren Dualismus Mann und Weib, Vereinigung und Trennung, Leben und Tod. Gibt Kokoschka eine seiner Wesensart entsprechende Übersteigerung der Illusionsbühne nach der Seite der Ausdrucks-Vergewaltigung, so versucht Schlemmer die simultane Darstellung körperlicher und seelischer Geschehnisse durch Musik und Raum, ihre Gesetze parallel verbindend.

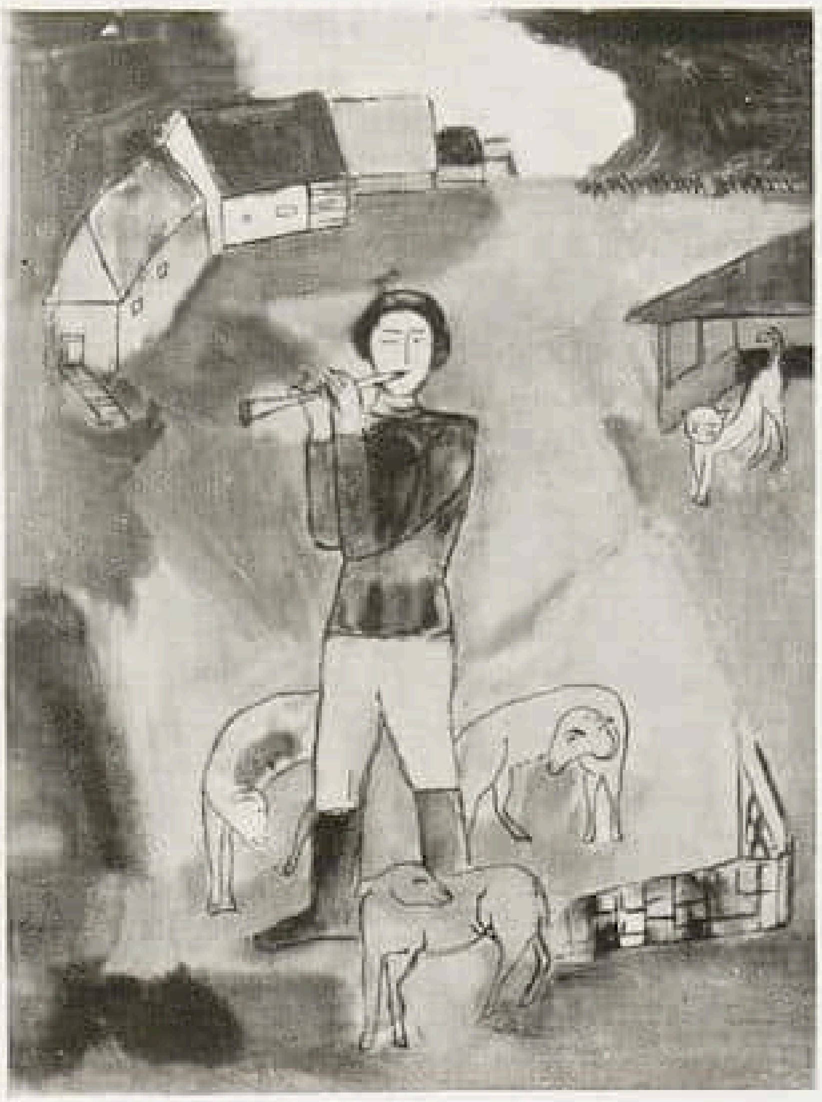
Es gibt für jedes Stück so viele Möglichkeiten einer erschöpfenden Bühnengestaltung, als es schöpferische Gestalter gibt. Im Falle »Mörder, Hoffnung der Frauen« bemächtigten sich zwei starke Naturen von entgegengesetzten Seiten her desselben theatralischen Vorwurfs und bewiesen, daß jenseits des Naturalismus und der Stilbühne neue zeitgemäßere Lösungen des ewig wandelbaren Rätsels Theater möglich sind. Wer die Versuche eines G. Craig, Brjussow, Tairoff, Altmann auf der einen Seite, die eines Munch, Grosz auf der anderen Seite kennt, wird schwer begreifen, warum der Gegensatz freie Kunst—Theater nicht öfter zu Versuchen gelockt hat. Daß sie für beide Teile von Gewinn sein könnten, zeigt der Fall Kokoschka, Hindemith, Schlemmer. Das Theater hätte unter keinen Umständen etwas zu riskieren, für den Künstler bleibt es eine Gewissensfrage, wie weit er sich nach dieser Seite hin engagieren will.

Paul Holz. Zeichnung

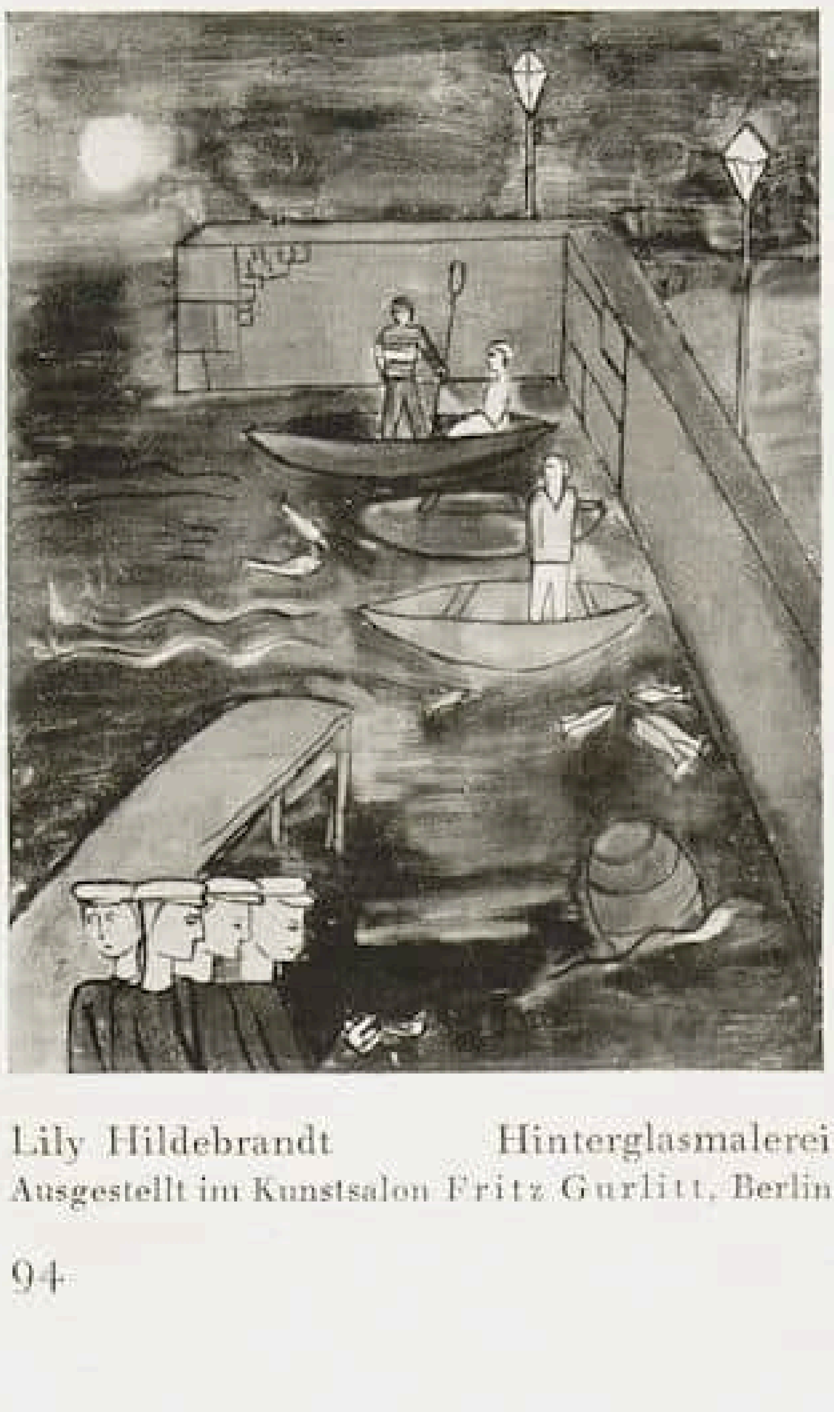
LILY HILDEBRANDT

Es ist gewiß kein Zufall, daß Lily Hildebrandt, von deren neuesten Hinterglasmalereien der Berliner Kunstsalon Fritz Gurlitt zur Zeit eine anziehende Schau veranstaltet, sich gerade dieser Technik schon früh mit Vorliebe zugewandt hat. Die Hinterglasmalerei, die durch den Schmelz, den sie der Farbe verleiht, die Instinkte zu ungebrochener und spektraler Farbigkeit wecken muß, läßt eine naturalistische, stark detaillierende Darstellungsweise gar nicht zu. Noch im 17. und 18. Jahrhundert mochte sie im wesentlichen das Bedürfnis nach einer billigen und einfachen Reproduktionsart befriedigen, indem etwa ein seltener Stich oder eine Radierung unter das Glas gelegt und in den Umrissen abgepaust ward, die schließlich farbig ausgefüllt wurden. Die bäuerliche Kunst bemächtigte sich dann der Hinterglasmalerei zu Hausschmuck und Votivbildern. Die Ausdruckskraft ihrer primitiven Form und blühenden Farbigkeit sicherte ihr schon in der Frühzeit des Expressionismus eine Wertschätzung, die seither nicht erlahmte.

Lily Hildebrandt hat selbständig und mit als erste die alte Technik mit modernem Geiste belebt. Der Zwang, aus der Farbe heraus zu

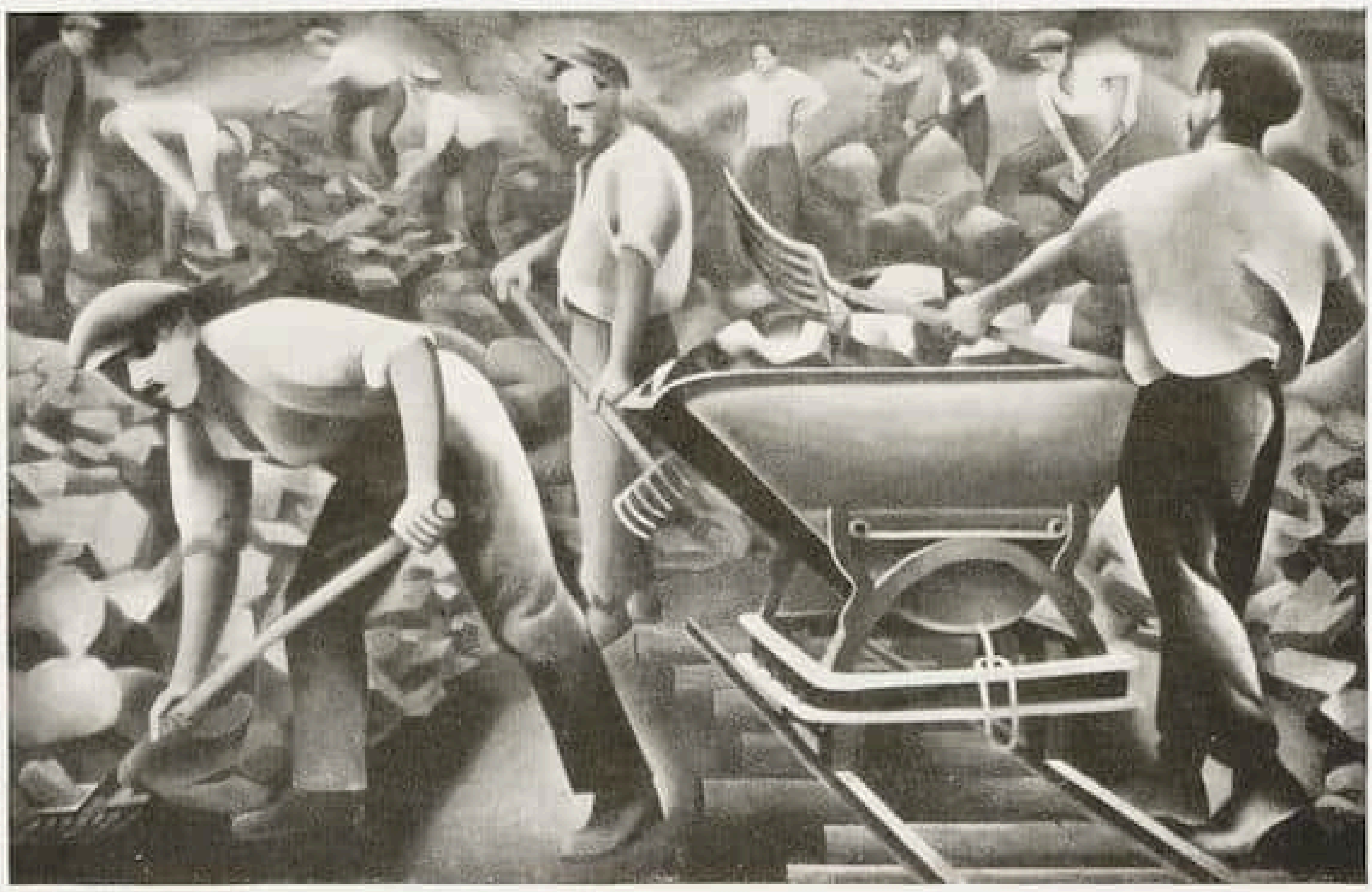


Lily Hildebrandt Hinterglasmalerei
Ausgestellt im Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin



Lily Hildebrandt Hinterglasmalerei
Ausgestellt im Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin

komponieren und sich vereinfachter Formen zu bedienen, entspricht ganz ihrer Natur: der reizvollen Mischung von sehr sensiblem Raffinement und elementarer, fast kindlicher Naivität. Man spürt dieser Schülerin des vortrefflichen Lehrers Adolf Hölzel die Kenntnis der Kompositionsgesetze an. Aber man spürt vor allem, daß sich ihr Schaffen intuitiv aus instinktsicherem Gefühle heraus vollzieht. Ihre Phantasie lebt sich im Gegenständlichen aus, das sie allerdings sofort in formale Werte umsetzt, und mit dem sie unbekümmert, mitunter vielleicht allzu unbekümmert schaltet. Die gegenständlichen Einfälle, die sich immer mit Vorstellungen bestimmter Farbklänge, Bewegungen von Licht und Schatten oder von Formen auf der Fläche paaren, sind stets ursprünglich, gehen oft über das Schwermütige bis zum Gespenstischen, bezeugen oft angeborenen Sinn für Witz. Mit kompositioneller Sättigung und wechselseitiger Durchdringung der Elemente verbindet sich eine gewisse Sparsamkeit der Kunstmittel und Motive, die hier in einfacher Reihung und Rhythmik einen starken Zwang gleichgerichteter Lineamente üben, dort durch Konstruktion einer gleichsam aufgeklappten, kindlichen Perspektive die



Ernst Neuschul Steinbruch
Ausgestellt in der Galerie Nierendorf, Berlin

bloße Wirklichkeit in eine höhere Ebene starker Erlebnisse heben. Immer aber herrscht die Farbe. Nicht zuletzt ihr zuliebe pflegt Lily Hildebrandt die Hinterglasmalerei, der sie durch die (erstmalige) Verwendung farbiger Gläser als Malfläche neue Feinheiten und Ausdrucksmöglichkeiten abgewonnen hat. So zeigt der „Flötende Hirte", dessen tiefblaues Glas die untermalten Farben in blaßdurchschimmerte Dunkelheit taucht, eine seltsam bestrickende Melancholie der hinter dem Glase gefangenen Farben und in ferne Traumschicht projiziertes Leben. Und immer wechselt der Farbenklang mit der Stimmung.
Vor kurzem führte die Künstlerin, die vor Jahren eines der anerkannt besten modernen Bilderbücher, „Klein Rainers Weltreise" im Verlag Georg Dietrich, München, herausgab, im Kinderzimmer des Hauses Felix Löwenstein, Stuttgart, einen rund vier Meter langen Fries aus, an dessen originellen, sprühenden und lustigen Einfällen die Kinder, und an dessen streng flächenhafter Durchbildung und reizvoller formaler Eingliederung in die Architektur die Erwachsenen ihre Freude haben.

Dr. H. Sprinz

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Karl Nierendorf haben jüngere Maler ausgestellt. Der beachtlichste ist Ernst Neuschul, der als Monumentalmaler Bedeutendes erwarten läßt. Der Künstler ist 1897 in Aussig geboren, studierte in Prag und in Wien an der Akademie war von 1914 bis 1915 in Italien, dann in Spanien, in Holland, in Paris, in der Schweiz und in Amerika. Seit 1925 lebt er in Berlin. Werke von ihm wurden bisher nur in der Novembergruppe und in der Sezession gezeigt. Mit einer vorzüglichen Formenkenntnis, basierend auf einem gründlichen Naturstudium, verbindet Neuschul eine starke Begabung für große Flächen. Man sieht, daß er es sich sauer werden läßt, nicht zufrieden ist, bis das Werk soweit getrieben, wie irgend möglich. Die beste malerische und kompositionelle Tradition ist als gute Mitgift in die Kunstweise unserer Tage herübergebracht. Hinter ihm bleibt W. Schmid diesmal zurück, der ehemals als Bringer der strengen Form eine nicht unwesentliche Rolle in der neueren deutschen Malerei gespielt hat. Die Bilder, die als letzte Schöpfungen bei Nierendorf ausgestellt sind, wirken konventionell, verraten allerlei unverarbeitete Einflüsse und zeigen, daß Schmid sich an einem Wendepunkt befindet. Das neue Ziel ist noch unklar.
Ebenfalls bemerkbar ist Viktor Tischler, der eine umfangreiche Kollektion in der Galerie Casper zeigt. Auch diese Malerei ist gut und ernsthaft gearbeitet. Auch er macht es sich nicht leicht, sondern lebt in harter Selbstzucht. Wie die Häuser auf seinen Bildern zusammengebaut sind, wie alles fest ver-

Viktor Tischler — Werbung, Öl. 1923
Ausgestellt in der Galerie Casper, Berlin — Sammlung M. Oppenheim, Berlin

schraubt, gegeneinander ausgewogen ist, wie die Errungenschaften des Kubismus nunmehr in neuem Sinne verwertet werden, wie die Farbe nicht nur konstruktiver Faktor, sondern auch Lichtträger geworden ist, das alles zwingt Achtung ab und deutet darauf hin, daß der Maler sich auf dem richtigen Wege befindet, wenn auch das letzte bei weitem noch nicht erreicht ist. Über Tischler brachte der Cicerone 1924 einen reich illustrierten Aufsatz aus der Feder von Arthur Roessler, auf den an dieser Stelle verwiesen sei. Gegen Tischlers Kunst fällt die Oskar Gawells sehr ab. Alte Weisen werden hier nicht einmal gut gesungen. Von persönlicher Formanschauung oder auch von dem Bestreben, in den Geist des eigenen Tages einzudringen, spürt man noch nichts. Nur unvollkommen wird dies auch von Heinrich Ehmsen erreicht, der in der Kunstkammer in der Leipziger Straße sich vorstellt. Es handelt sich, wie Lothar Brieger in seinem Vorwort schreibt, um einen vierzigjährigen Künstler, im Holsteinischen geboren, der nach schwerer Jugend, hartem Handwerk autodidaktisch zum Maler und Künstler sich gebildet, jetzt in München lebt. Er hat einige Zeit in Paris verbracht, wo er in enger Fühlung stand mit dem Kreise des Café du Dôme. Der Einfluß von Gross, Dix und Beckmann ist offensichtlich, auch das Bestreben, aus wildem Expressionismus zur festen Form zu gelangen.

Eine amüsante Schau von „Malern, die keine sind", zeigt der Axel Junker-Verlag am Kurfürstendamm, dem wir den Überblick über die vorzüglichen Zeichnungen Rudolf Großmanns vor einigen Wochen verdankten. Die Dilettantenausstellung legt Werke von Leuten der Öffentlichkeit vor, die in ihrem Leben ihr Geld mit wesentlich anderen Dingen verdienen. Vielleicht wäre es überhaupt das Richtige, mit Kunst und dem lieben Gott keine Geschäfte zu machen. — Sehr interessant ist es, wie die Seelen sich enthüllen. Der Besitzer eines berühmten Restaurationsbetriebes malt zarte, lyrische Berglandschaften, der Inhaber einer Buchhandlung, der im Laden steht und mit liebenswürdiger Gemessenheit die Leute zu überreden versucht, ab und zu ein gutes Buch zu kaufen, sieht Himmel und Erde in Flammen stehen und rast sich in einer schwärmerischen Hingabe an das All aus, ein Strumpffabrikant malt sichere Porträts und schillernde Aquarelle, ein berühmter Schauspieler, massiger Charakterdarsteller, ist ganz duftig und feinfarbig in seinen Bildern, voll subtiler Brechungen, die Konturen aufgelöst in Luft und Licht. Als bedeutendes Talent jedoch ragt nur Arno Nadel, der Dichter, empor, dessen Bildnis Adolf Kestenbergs sich fest in das Gedächtnis einprägt.
Sehr erfreulich ist die Wandlung, die sich mit Felixmüller vollzogen hat, von dem eine

Conrad Felixmüller — Venus, die Schaumgeborene
Ausgestellt in der Galerie Goldschmidt-Wallerstein, Berlin

umfassende Ausstellung in der Galerie Goldschmidt und Wallerstein gezeigt wird. Das Jahr 1925 ist für ihn entscheidend gewesen; von da an datiert die Zügelung, der Selbstzwang zur Form. Dabei bleibt die starke malerische Begabung des Künstlers lebendig, seine Tendenz, flächenhaft zu sehen, mit saftigem Pinsel zu streichen. Am besten gelingen ihm Menschen, die er vor einfache Hintergründe setzt. Das Landschaftliche scheint seiner Natur nicht gemäß zu sein. Große Freude machen seine kolorierten Kinderbücher, die naiv sind, ohne naiv sein zu wollen. Die Entwicklung Felixmüllers ist zu begrüßen: Aus dem gärenden Most wird ein guter Wein.

Nicht in diesen Zusammenhang gehört eigentlich die Besprechung der Franzosenausstellung bei Hugo Perls. Sie ergänzt sehr glücklich jene bei Thannhauser, worüber im letzten Hefte Meier-Graefe berichtet hat. Da gibt es wundervolle Bilder von Courbet, darunter: „Die Badende" von 1845, ein Gemälde von Fülle und Kraft, Lebensnähe und Lebensbegeisterung, so breit und malerisch, wie Courbet in seinen besten Bildern ist. Thoma hat mir einmal erzählt, wie stark gerade Courbet auf ihn gewirkt habe. Vor dieser „Badenden" fiel es mir ein und ich begriff es. Von großer Schönheit sind auch das „Mädchen mit Girlande", breit hingespachtelt und eine Landschaft. Von van Gogh ist „Der Zuave" da, die „Cypressen", in den Himmel hineinlodernd, mit einer kreisenden Sonne und einem grünglühenden Horizont, ein veritables Seminarbild, ebenso wie die Gemälde „Ebene" und „Ouvers". Man kann van Gogh schwer besser repräsentieren. Nicht minder typisch ist von Monet das Bild „Vétheuil", ganz aufgelöst in Licht und Sonne, sehr ähnlich jenem in der Nationalgalerie, vielleicht sogar noch besser. Ich kann nicht alle Bilder aufzählen, die vorhanden sind. Nurz kurz sei bemerkt, daß eins der seltenen Gemälde des Toulouse-Lautrec „Messalina" sich findet, vier Plastiken von Maillol, sechs Plastiken von Rodin, darunter eine „Faunesse", die von einer Taktilität ist, wie sie der Künstler sonst kaum kennt, ein wahres Rarum, von dem sich im Musée Rodin kein Exemplar befindet. Vier Sisleys, sechzehn Renoirs, darunter ein ganz früher von 1864, substanziell in der Farbe und ziemlich dunkel, vier Pissarros, acht Monets, drei Bilder von Manet, darunter der „Trompeter", der im letzten Heft abgebildet wurde, vier Gauguins, sechs vorzügliche Cézannes. Von Delacroix drei Bilder.

Alfred Kuhn

Gustave Courbet — Die Badende

Ausgestellt bei Hugo Perls, Berlin

WIENER AUSSTELLUNGEN

Einen Meister der Graphik von sehr persönlicher Prägung zeigt das Werk des Thüringers Thalmann, das bei Nirenstein („Neue Galerie") zur Schau gestellt ist. Schon aus den frühen Kreidelandschaften, die in prachtvollem Schwung hingeschrieben sind, läßt sich die Entwicklung des Künstlers zum Schöpfer monumentaler Kompositionen vorausahnen. Wundervoll die Melodik und Rhythmik der ganz auf den Kontrast des Schwarz-Weiß eingestellten Holzschnitte. Als ob Orgelton durch die Hallen seines von tiefster religiöser Mystik umwitterten „Domes" brauste. In der dem „Dom" zeitlich vorausgehenden „Passion" vereinen sich Nacht und Licht, Mensch und Natur zu einer Symphonie des Leides und der Erhebung. Was sich hier in der Natur entlehnten Formen an überschäumendem Empfinden Bahn bricht, erscheint in der Abstraktheit des „Dom"-Zyklus zu höchster Geistigkeit geläutert, um in der „Amerika"-Mappe den Boden „Neuer Sachlichkeit" zu gewinnen. Der Weg, der von dem einen Zyklus zu dem andern führt, ist der Weg, den die Entwicklung der Kunst in den letzten Jahrzehnten genommen hat. Seiner Logik wird man sich selten so bewußt, wie vor den Schnitten Thalmanns, die von dem ersten Blatt bis zum letzten von dem Herzblut des seine Zeit mit seinem ganzen Fühlen miterlebenden Künstlers getränkt sind. —

Der blutjunge, aus Oberösterreich stammende H. Ploberger, den die Schau bei Würthle (seine erste Kollektivausstellung) als einen beachtenswerten Schößling jung-österreichischer Kunst bekannt macht, ist der einzige in diesem gemütlichkeitsduseligen Land, der sich

mit Leib und Seele der „Neuen Sachlichkeit" verschrieben hat. Von besonderer Einprägsamkeit ist in der Erfassung der Materie die Wiedergabe seiner Stilleben. Man fühlt förmlich die Spröde des Linoleums, faßt nach den einzelnen Geräten. Jedes Ding hat seine plastische, dreidimensionale Eigenexistenz und doch greifen alle Objekte farbig und kompositionell ineinander. Weniger als diese Stücke, die eine bei der Jugend Plobergers erstaunliche Reife bekunden, befriedigen die Bildnisse, die in dem Streben nach möglichster Vereinfachung in Form und Farbe mitunter zu Masken erstarren. —

In der bildnisgraphischen Ausstellung des Hagenbundes fallen unter den neuen Mitgliedern zwei bisher nur wenig hervorgetretene junge Künstler auf, deren graphische Arbeiten zu schönen Hoffnungen auf diesem Gebiet berechtigen: der lyrische W. Klier, Schöpfer empfindsamer Mädchenköpfe und eines trefflichen Charakterkopfes des Schriftstellers O. Stößel und der Ekstatiker G. Pevetz, dessen Bildniszeichnung eines Salzburger Kunsthistorikers von geradezu barocker Wucht ist.

Poglayen-Neuwall

Herbert Ploberger Interieur 1926
Ausgestellt im Kunstsalon Würthle, Wien

PERSONALIA

Ernst Grosse, außerordentl. Professor an der Universität Freiburg i. Br., ist im Alter von 64 Jahren einer Kopfgrippe erlegen. Der Tod dieses liebenswürdigen Menschen und feinsinnigen Kenners ostasiatischer Kunst und Kultur bedeutet einen wesentlichen Verlust. Grosse war im ureigensten Sinne der Schöpfer des neuen Berliner ostasiatischen Museums und Stifter des beachtlichen Grundstocks dieser Sammlung, die ohne ihn nie geworden wäre. (Eine Tatsache, an die sich hoffentlich der preußische Staat jetzt erinnern wird, nachdem die Inflation auch das Privatvermögen dieses Idealisten restlos vernichtete.) Von den Schriften Großes sind die über die Anfänge der Kunst und der Band über die ostasiatische Tuschmalerei (die Kunst des Ostens, Bd. VI) an erster Stelle zu nennen. Unter den eigentlichen Begründern des „Jahrbuchs der asiatischen Kunst" stand Grosse mit an erster Stelle.

B

Mitte 1926 verstarb, kaum vierundvierzigjährig, an den Folgen eines langwierigen Herzleidens der russische Kunsthistoriker Dr. Trifon Georgjewitsch Trapesnikoff, der im Kunstleben und im Museumswesen seines Vaterlandes während des letzten Jahrzehnts eine hervorragende Rolle gespielt hat. — Trapesnikoff entstammte einer alten Moskauer Kaufmannsfamilie und verbrachte seine Studienjahre an den deutschen Universitäten in Leipzig, Straßburg, München und Heidelberg, wo er Schüler Thodes war. In seine Heimat kehrte Tr. erst in den Kriegsjahren zurück und war dann als Leiter des Kupferstichkabinetts am ehemaligen Rumjantzoff-Museum tätig, an dessen Neuordnung er lebhaftesten Anteil nahm. Besonders intensiv und vielseitig entwickelte sich jedoch seine Tätigkeit erst in der stürmischen Revolutionszeit, als es notwendig wurde, bedrohte Kunstschätze vor dem Verlust zu retten und die Museen Sowjetrußlands auf neuer Grundlage zu reorganisieren. Seine stille Natur entfaltete in dem neuen Wirkungskreise ein großes Maß von Energie und ein starkes Organisationstalent. Im Departement der Museumsangelegenheiten widmete sich Tr. speziell dem Denkmalschutz und dem Ressort der Provinzmuseen. Ungeachtet seiner zarten Gesundheit war er stets an erster Stelle, wenn es galt, wertvolle Sammlungen und Kunstwerke aus entlegenen Landgütern oder Klöstern, meist unter schwierigsten Umständen zu evakuieren und in Sicherheit zu bringen. Die zahlreichen größeren und kleineren Museen, die damals in früheren herrschaftlichen Landsitzen und Wallfahrtsorten Rußlands geschaffen wurden, haben Tr. unendlich viel zu verdanken. Ebenso hat er viel

zum Entstehen der jetzigen Galerie alter Meister im Moskauer „Museum der Schönen Künste", an deren Spitze Prof. N. J. Romanoff steht, beigetragen. —

Kunstwissenschaftlich war Trapesnikoff wenig produktiv, und außer seiner Doktordissetation über die Medici-Bildnisse hat er nur einige kleinere Aufsätze in russischen Zeitschriften veröffentlicht. In seinem Nachlaß befinden sich einige Arbeiten über primitive deutsche und niederländische Meister in der ehemaligen Sammlung Wjasemskij auf dem Landgut Ostafjewo, unweit Moskaus, sowie über ein Jagemann'sches Goetheporträt aus der ehemaligen Sammlung Uwaroff, welche demnächst publiziert werden sollen. P. Ettinger

Théodore Duret ist im Alter von 89 Jahren in Paris gestorben. Bis in die letzte Zeit hinein konnte man ihn auf Versteigerungen in der Buchhandlung Floury auf den Boulevards treffen, wo sich seine hohe schrille Stimme sogleich in alle Gespräche einhakte. Sie paßte gut zu dem alten, immer etwas morosen, aber streitbaren Kunstkritiker, der einen Ehrenplatz in der Geschichte des Impressionismus einnimmt. Keiner in Frankreich hat so viel getan wie er, um die Widersacher eines Monet, Renoir, Cézanne zum Schweigen zu bringen, ihren Ruhm über die französischen Grenzen hinauszutragen. Seine auch in Deutschland verbreitetsten Bücher sind die „Impressionisten", „Whistler", „Manet". Wertvoll ist auch die Beschreibung der Reise, die er zu Beginn des zweiten Kaiserreichs mit Cernuschi nach dem fernen Osten unternommen hat. Damals wurde der Grund zu der Sammlung (jetzt Museum) Cernuschi gelegt. AD

Im Alter von 88 Jahren starb in Amsterdam der Altmeister der holländische Maler Professor August Allebé. Er hat an der Amsterdamer Akademie eine große Menge holländischer Maler ausgebildet; zu seinen bedeutendsten Schülern gehört de Niuderen und Torrop. Er stand stark unter dem Einflusse des französischen Frühimpressionismus (Decamps und Courbet), wußte sich aber bis ins Alter von jeder akademischen Starre freizuhalten. Die meisten modernen holländischen Museen besitzen Werke von ihm. H

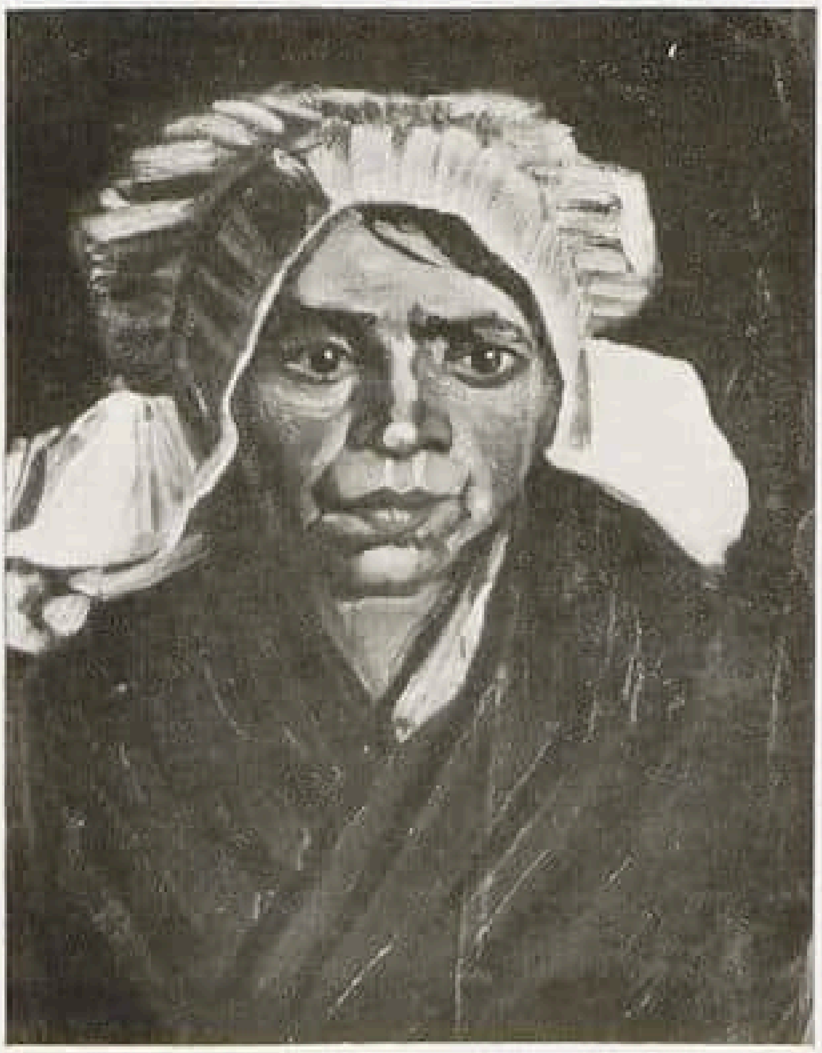
In Leiden kam durch Ertrinken der Maler Floris Verster (geb. 1861) ums Leben, ein äußerst gewissenhaft schaffender Künstler, der das Stilleben bevorzugte. Namentlich durch die Zeitschrift „Beeldende Kunst" von Breumer wurde er einem größeren Kreise von Interessenten zugeführt. H

Herbert Ploberger Interieur 1926
Ausgestellt im Kunstsalon Würthle, Wien

UNBEKANNTE BILDER VON VINCENT VAN GOGH[1] VON I. B. DE LA FAILLE

Zu den am meisten gesuchten modernen Künstlern gehört heute Vincent van Gogh. Bei Lebzeiten unbekannt geblieben, nach seinem Tode fast vergessen, ist er erst allmählich in das Bewußtsein unserer Zeit eingegangen. Ist er auch in vielen großen Galerien noch nicht vertreten, so wird dennoch jedes Jahr die Nachfrage größer. — In dem catalogue raisonné, den ich zusammengestellt habe — er wird Ende dieses Jahres erscheinen — habe ich etwa 850 Bilder van Goghs beschrieben und ebenso viele Zeichnungen und Aquarelle. Sein ganzes Oeuvre wird also 1700 bis 1800 Arbeiten umfassen.

Wenn man an eine derartige Zusammenstellung viel Zeit aufgewendet hat, dürfte man beinahe annehmen, daß Lücken nicht mehr bestehen. Deshalb war ich sehr überrascht, als ich eines Tages die Nachricht erhielt, daß in einer ausländischen Privatsammlung 6 Bilder van Goghs gefunden worden seien, die mir völlig unbekannt geblieben waren. — Erfahrungsgemäß steht man solchen Entdeckungen zunächst skeptisch gegenüber, da es sich in ähnlichen Fällen oft nur um Fälschungen handelt. Umso nachdrücklicher kann ich deshalb diesmal den Entdecker, Herrn Bammann,



V. van Gogh Brabanter Bäuerin. Etwa 1885

V. van Gogh Selbstbildnis mit Strohhut Paris 1887

zu seinem Funde beglückwünschen, da alle sechs Bilder absolut echt und einwandfrei sind.

Von diesen entstammen drei Arbeiten der holländischen Periode van Goghs, und zwar der Zeit in Nuenen (1883—1885), und drei den Pariser Jahren (1886 bis 1888). Sehr groß ist die Anzahl der Arbeiten, welche er in Nuenen gemalt hat. Er lebte dort zwischen dem Bauernvolk, das nur im harten Kampf mit der Erde sein tägliches Brot gewinnen kann. Die Melancholie dieses Landes, die dürftigen Lebensverhältnisse haben die Züge dieser Bauern verhärtet und mit Furchen durchzogen. Vincent hat dieses freudlose, lichtarme Leben mit Vorliebe gemalt. Auch Millet hat sich zur Wiedergabe des Lebens auf dem Lande angezogen gefühlt, aber neben van Gogh werden die Milletschen Figuren allegorische Gestalten. Millet hat den Reiz, die Anmut, die Ruhe wiedergegeben. Vincent suchte die Realität, ohne etwas zu verschönern und ohne die mindeste Milderung. In dunkelgrauen Farben malt er die Kleider der Frauen und Männer. Die harten, groben Züge der Menschen hat er erbarmungslos wiedergegeben. In den Augen

[1] Die Bilder befinden sich in der Kunsthandlung Hans Bammann, Düsseldorf, Viktoriastr. 4.

V. van Gogh Näherin. Um 1885

sieht man den erstarrten Glanz ihres monotonen Lebens. Daheim arbeiten in dunklen, trüben Stuben Männer und Frauen am Webstuhl, draußen auf dem Felde sind sie noch in der Dämmerung damit beschäftigt, Kartoffeln auszugraben. — Die tiefe Schwermut, welche die Seele van Goghs damals umdämmerte, umhüllt auch seine Gestalten.

Als er 1886 nach Paris kam, geriet er zunächst unter den Einfluß Monticellis, später unter den von Seurat, Monet, Sisley und den der französischen Impressionisten überhaupt. Man spürt noch seine holländische Palette in dem „Viadukt", aber seine Palette ist aufgehellt, leuchtender geworden. — Schon in Holland hat er sich einige Male selbstporträtiert, düster und trübsinnig. Unter dem Einfluß des Pointillismus malte er sich in Paris des öfteren. Das schöne Selbstbildnis, das sich in dieser Kollektion befindet, stammt aus dem Jahre 1887 und ist das Vorbild für die späteren Selbstporträts mit dem großen gelben Strohhut, von denen sich heute ein sehr schönes Exemplar im Museum von Detroit befindet. — Die helle Landschaft, welche einen starken Einfluß der französischen Schule verrät, ist ein höchst interessantes Beispiel für den Übergang van Goghs zur leuchtenden Farbenskala, welche in Arles ihren höchsten Ausdruck erreichen sollte.

Die Bilder sind alle in meinem Katalog aufgenommen und dort reproduziert. — Man sollte die seltene Gelegenheit, sechs unbekannte Bilder van Goghs besichtigen zu können, nicht versäumen.

DIE WANDTEPPICHE DER TOURAINE

Die Dezemberausstellung gotischer Bildwirkereien, die der Arts Club of Chicago unter Leitung von Dr. Phyllis Ackerman veranstaltete, verdient als erster Versuch, die vielumstrittenen Folgen von Tournai und der Touraine unter einen Nenner zu bringen, besondere Beachtung. Der gut ausgestattete Katalog umfaßt 21 Nummern, die Behänge — zum Teil zum ersten Male der Öffentlichkeit bekanntgegeben — wurden im wesentlichen von dem führenden amerikanischen Kunsthandel zur Verfügung gestellt. Frau Phyllis Ackerman bestreitet in der Hauptsache die Existenz der Bildwirkerateliers der Touraine, sie verweist die Stücke fast ausschließlich an die Manufakturen von Tournai und Oudenaarde. Angelpunkte für die Zuschreibung sind die mehr oder minder gesicherten Malernamen, die als Buchstabenschmuck in den Gewändern usw. der dargestellten Personen in Erscheinung treten. Die Deutung der ornamentalen Initialen im Sinne historischer Persönlichkeiten ist an und für sich nicht neu. Daß die Methode nicht allgemein angewandt wurde, liegt in

V. van Gogh Kartoffelschälerin
(Rückseite des Selbstbildnisses)

V. van Gogh Feldarbeiter. Um 1885

zwei wesentlichen Momenten begründet, einmal in den starken stilistischen Unterschieden gewisser Gruppen, die dann die gleiche Schulsignatur tragen, zum anderen in dem Mangel an bildlichem Vergleichsmaterial. Die logische Fortführung der Methode führt in einzelnen Fällen zu Folgerungen, die zum mindesten anzweifelhaft erscheinen. Es ist natürlich ausgeschlossen, sich an dieser Stelle auf Einzelheiten einzulassen. Das Vorgehen Dr. Ackermans öffnet auf jeden Fall neue sehr beachtliche Gesichtspunkte. Mag der frische Impuls der Bearbeiterin des Katalogs der Ausstellung von Chicago auch manchmal über das Ziel hinausschießen, jedenfalls zwingt er zu einer erneuten Nachprüfung der Werkstätten mit den vielen Fragezeichen, der Ateliers der Touraine.

H. Göbel

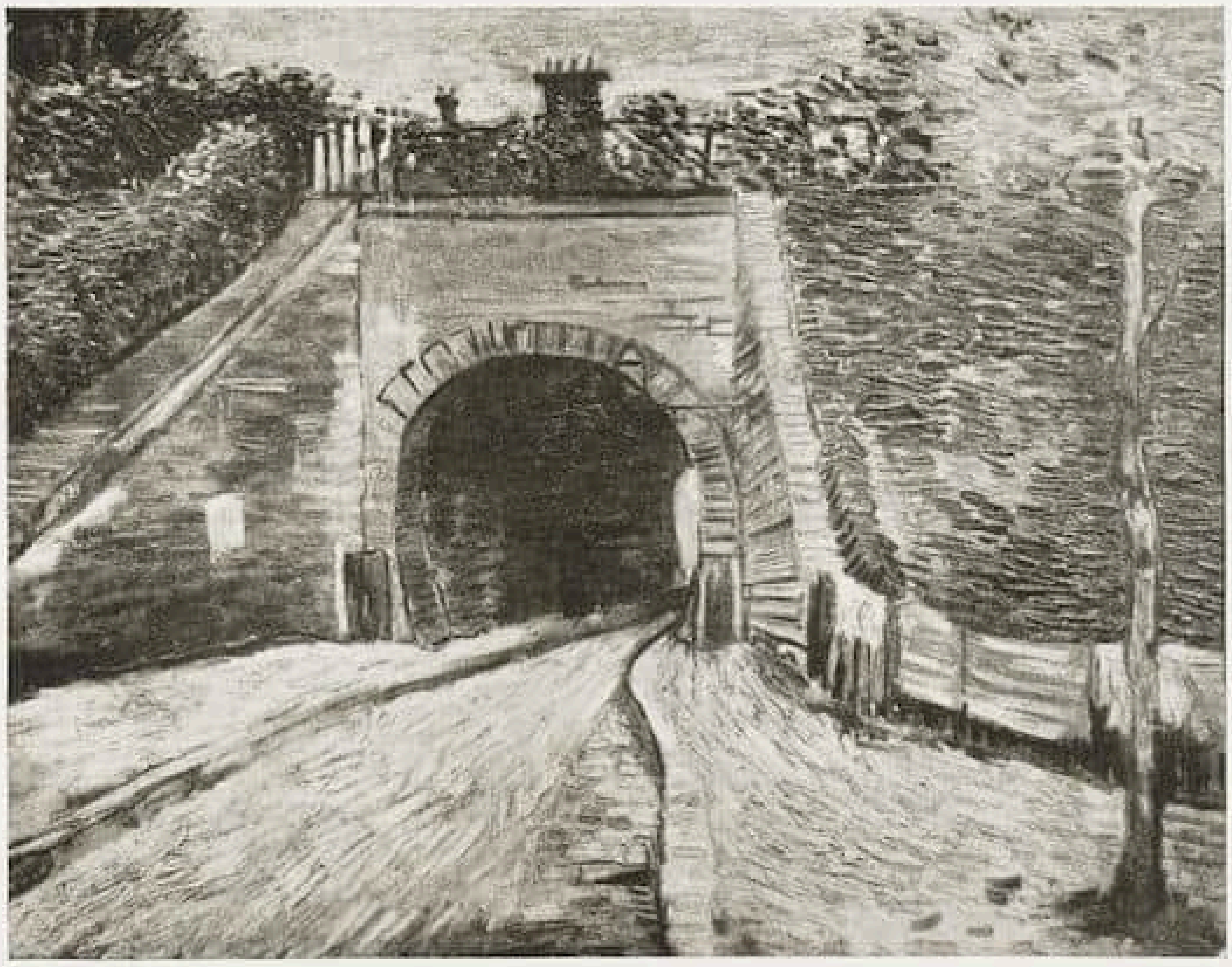
EIN HOCHASIATISCHER TÜRKISENSCHMUCK

VON LEONHARD ADAM

Das auf S. 106 abgebildete Schmuckstück ist ein einzelner Ohrring, der die stattliche Länge von etwas über 12 Zentimetern aufweist. Er befindet sich in einer an schönen und seltenen Stücken reichen Sammlung aus Tibet und Bhutan, die das Museum J. F. G. Umlauff in Hamburg von einigen der letzten Himalaya-Expeditionen erworben hat. Die Metallteile des Stückes sind teils aus Gold, teils aus einer vergoldeten Bronze. Die Türkise, die den Ohrring fast völlig bedecken, sind von schöner, tiefer, mehr blauer als grünlicher Farbe. Der Ohrring ist zu öffnen und als kleine Dose gestaltet. Auch die Rückseite zeigt, freilich sparsamer, Türkisenschmuck.

Die Vorliebe der Hochasiaten, der Einwohner Tibets, Bhutans, Sikkims, für Türkisen ist bekannt. Sind doch auch Türkisen in Hoch- und Zentralasien in solchen Mengen vorhanden, daß ganze Matten, angehäuft mit diesen sattfarbigen Halbedelsteinen, in Nepal den Göttern als Opfer dargebracht werden. Den gedrungenen Dämon, dessen Gestalt den oberen Teil des Ohrringes bildet, kennt man in dieser Form von den bronzenen oder silbernen Hintergründen lamaistischer Gottheiten. Dort schweben zu seinen Seiten gewöhnlich Nagis (weibliche Schlangendämonen). Hier verrät ihn allein die schnabelförmig gestaltete Oberlippe als den Vogeldämon Garuda, den aus der indischen Mythologie bekannten Vertilger der Schlangen.

Typologisch kann dieser Ohrring an Form und Format die Herkunft aus Indien nicht verleugnen. Man kann sich vorstellen, wie stark dieses Gewicht die Ohrläppchen herabzerren muß. Dies gilt ja als Zeichen der Vornehmheit. Man kennt die langen Ohrläppchen von den Buddhadarstellungen her: das Ablegen der



V. van Gogh Tunnel. Etwa 1887

schweren Ohrzieraten gehörte ja zu den Handlungen, die Gautama vornahm, als er sein Prinzendasein mit dem eines Bettelmönches vertauschte.

VERSTEIGERUNGEN

FRANZÖSISCHE LITHOGRAPHIEN

Am 15. und 16. März wird bei Hollstein & Puppel eine Versteigerung französischer Lithographien stattfinden, die man als eine Sensation auf dem deutschen Graphikmarkt bezeichnen darf. Denn in dieser Vollständigkeit kommt eine solche Sammlung nur noch ein einziges Mal vor, nämlich im Cabinet des Estampes in Paris. Wer sich über die Entwicklung der Lithographie kurz orientieren will, der lese das reizvolle Büchlein, das Max J. Friedländer im Jahre 1922 bei Bruno Cassirer hat erscheinen lassen. Wir können uns an dieser Stelle mit der Geschichte dieser Kunst leider nicht befassen. Aber auch das Vorwort des schönen Katalogs, das ein so vorzüglicher Kenner und Sammler wie Aufsesser geschrieben hat, bietet dankenswerten Aufschluß. Wohl wurde die Lithographie in Deutschland erfunden, aber erst in Frankreich hat sie ihre künstlerische Ausdrucksform erhalten. Die bedeutendsten Talente stellten sich ihr zur Verfügung, die großen Maler des Empire und der Romantik sind für sie eingetreten, ein Ingres, ein Prud'hon, ein Vernet, ein Isabey, ein Géricault, ein Delacroix, ein Raffet. Männer wie Gavarni, Doré, Daumier haben in ihr das Bild ihrer Zeit für die Nachwelt geprägt. Wir können sie nicht anders sehen, als durch die Augen jener. Über die Grenzen hinaus haben sie die Künstler des Auslands beeinflußt. Die Blätter eines Dörbeck und eines Hosemann sind ohne Gavarni, Monnier undenkbar.

Die Sammlung, die bei Hollstein & Puppel nun zerstreut werden wird, entstammt ehemaligem fürstlichen Besitz. Sie ist nicht nur wertvoll der vorzüglichen Beschaffenheit der Blätter wegen, sondern auch durch die Vollständigkeit der Folgen in den Einbänden der Zeit, zum Teil in den illustrierten Originalumschlägen. Wir finden Namen wie Victor Adam, Menut-Alophe, Andrieux, Baugniet, Leopold Boilly, Auguste Bouquet. Es folgen die Künstler der Karikatur, des politischen Wochenblatts: J. Bouchot mit seiner „École des voyageurs", „Portes et fenêtres", „Ce que parler veut dire", Bourdet mit seinen „Libertins", Philipon mit „Portes et fenêtres", „Les amours des differents quartiers de Paris", Pigal mit den „Scènes de Société" und „Moeurs parisiens", Platier, Plattel, Pruche. Dann tritt Daumier auf mit einer großen Anzahl seiner Einzelblätter, darunter mit seinen seltensten

V. van Gogh — Landschaft. Etwa 1888

Jugendarbeiten „Caricature" 1831—1834; es folgen die Porträts französischer Minister und Politiker, die „Types parisiens" und die „Types français", endlich das kolorierte Exemplar des „Robert-Macaire". Ihm reiht sich das Werk Gavarnis an, die Schilderungen des „Carnaval de Paris", die „Débardeurs" und „Fourberies de femmes". Eine Reihe Originalzeichnungen bilden den Schluß. Es wäre zu wünschen, daß das Publikum nach und nach begriffe, welch eine wundervolle Kunst die Lithographie ist, daß sie keineswegs hinter dem Kupferstich zurücksteht, und es eine konventionelle Dummheit oder dumme Konvention ist, zu sagen „nur eine Lithographie". — K

BERLIN

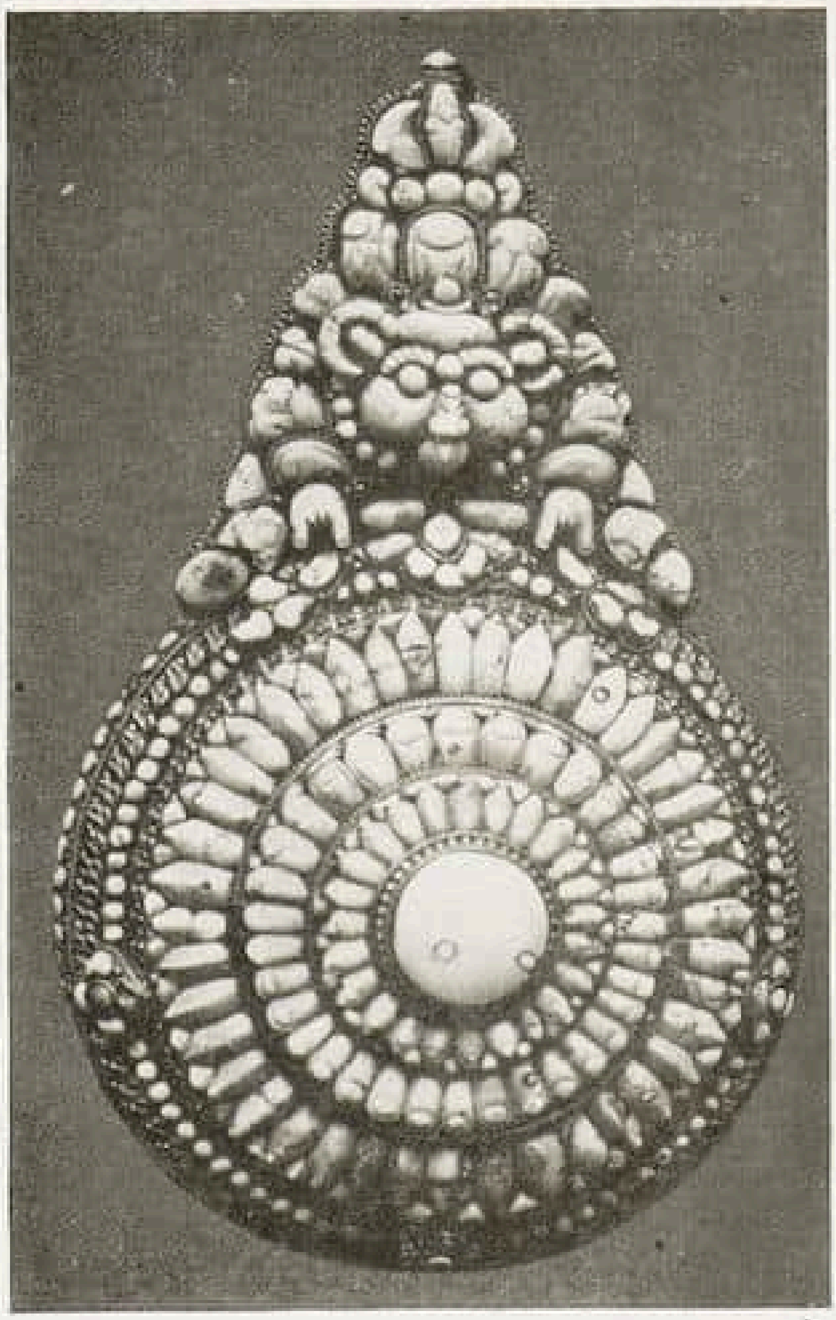
Am 1. und 2. März findet bei Rudolph Lepke eine wichtige Versteigerung von Antiquitäten statt. Der erste Tag bringt eine geschlossene Sammlung aus Wiener Privatbesitz: Silberarbeiten des 16. bis 19. Jahrhunderts und Miniaturen. Vertreten sind die meisten bedeutenden Zentren deutscher Goldschmiedekunst: Nürnberg, Augsburg, Danzig, Frankfurt, Leipzig, Dresden u. a. Besonders reizvoll ist das Silbergerät des 18. Jahrhunderts und der Empirezeit. Kannen, Zucker- und Konfektdosen, Salzfässer u. dgl., darunter auch einige größere Gegenstände, Armleuchter, Service u. a. Die Sammlung der Miniaturen ist nicht groß, aber sie enthält doch einzelne Meisterwerke, besonders engl. Bildniskunst des 18. Jahrhunderts und der Wiener Schulen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Angeschlossen an diese Sammlung sind Antiquitäten aus verschiedenem Privatbesitz. Darunter gute Tapisserien, Möbel, keramische Arbeiten jeder Art, Gläser und ostasiatisches Kunstgewerbe, ferner Holzskulpturen vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert.

Am 15. März und folgende Tage gelangt bei Rudolph Lepke der Nachlaß des verstorbenen Kunsthändlers David Kugelmann zur Versteigerung. Es finden sich in diesem Nachlaß neben sehr hübscher Kleinkunst des 18. Jahrhunderts eine Reihe guter Renaissance-Plaketten, ferner überwiegend Porzellane verschiedenster Manufakturen, viel Silber, Bijouteriesachen und Nachbildungen nach Renaissance-Silber.

FRANKFUKT a. M.

Die bei Rud. Bangel am 15. Februar stattfindende Gemäldeauktion enthält vorwiegend die Münchener Schule am Ende des 19. Jahrhunderts. Fast sämtliche Namen von Rang sind



Hochasiatischer Türkisenschmuck (Ohrring)
Sammlung J. F. G. Umlauff, Hamburg
(Zu dem Artikel auf Seite 105)

mit Arbeiten vertreten. So Defregger, Grützner, F. v. Lenbach mit zwei bedeutenden Frauenbildnissen. Hengeler, C. Seiler, A. Seitz, R. S. Zimmermann sind weiter mit typischen Arbeiten repräsentiert. Von Zügel erscheinen zwei Arbeiten älteren Datums „Beim Melken" und „Hundekarren", ebenso von T. Stadler zwei Landschaften, von Wopfner verschiedene frühe Landschaftsbilder, von Robert Schleich fünf seiner Landschaften mit Staffage. Von Wilh. v. Diez ein Halbfigurenbild seines Sohnes Stephan. Sonst sind noch zu nennen: Andr. Achenbach, sein Bruder Oswald mit einer großen, vielfigürigen italienischen Landschaft und Gebhardt mit zwei Werken.

Trübner ist mit drei Werken vertreten, einer großen „Gartenlandschaft am Starnberger See", einem „Studienkopf" und einer „Hundestudie"; Hans Thoma mit einer sehr reizvollen „Abendlandschaft", Liebermann mit einem „Garten am Wannsee", Schuch mit einer „Männlichen Aktstudie" sowie Slevogt, Paula Modersohn-Becker.

Innerhalb der am 15. März ebenfalls bei Bangel zur Versteigerung gelangenden Sammlung Stolz-Wien gibt es Gemälde und Handzeichnungen alter Meister, darunter eine „Darstellung im Tempel" von Rembrandt, voll bezeichnet und datiert 1633; dieses Werk ist eine ähnliche Darstellung wie das seinerzeit in der Sammlung Weber befindliche Bild gleichen Sujets, jedoch etwas kleiner und nicht beschnitten und eine Arbeit von Adam Elsheimer, die in einem vielfigürigen Bild eine Szene aus dem Leben der heiligen Elisabeth darstellt.

KÖLN

Bei Math. Lempertz kommt die Abteilung Rheinland und ein Teil von Westfalen der Münzensammlung Wilhelm Pieper in Soest am 16. März zur Versteigerung. Sie enthält mehrere Unica und viele Seltenheiten. Der umfangreiche Katalog mit Inhaltsverzeichnis ist mit acht Tafeln ausgestattet.

Gavarni
Aus der Folge: Paris le Soir, 25 Blatt Lithographien, prachtvoll altkoloriert
(Aus der Kunstauktion XXXVI aus ehemaligem fürstlichen Besitz am 15. und 16. März 1927 bei Hollstein & Puppel, Berlin)

DER ZWECK ETHNOGRAPHISCHER MUSEEN

VON HEINRICH CUNOW

Dieser Artikel des bekannten Gelehrten und ehemaligen Museumsdirektors will mehr sein als eine bloße Kritik an der Umgestaltung und Neueinrichtung des Berliner Völkerkundemuseums. Er ist vor allem um der prinzipiellen Unterscheidung zwischen den Aufgaben eines Kunstmuseums und derartiger völkerkundlicher Sammlungen wichtig und von besonderer Aktualität. *Der Herausgeber*

Die am 26. Juni vorigen Jahres, dem hundertjährigen Geburtstag Adolf Bastians, erfolgte Wiedereröffnung des umgebauten Berliner Museums für Völkerkunde hat schon in den ersten der Eröffnungsfeier folgenden Tagen in der Presse manche abfällige Kritiken und Proteste hervorgerufen, denen freilich alsbald, wie von vornherein nicht anders zu erwarten war, einzelne Äußerungen der Zustimmung und sogar der Bewunderung folgten. Seitdem haben die damals hochgehenden Wogen der Meinungsverschiedenheiten sich gelegt, — wenigstens in der breiten Öffentlichkeit; in den Kreisen der Ethnologen und der Museumsfachleute geht der Streit über das sogenannte »eigenartige Experiment« weiter. Natürlich weichen die Urteile und ihre Begründung vielfach voneinander ab; nicht nur danach, wie der Urteilende sich zur modernen Völkerkunde stellt, das heißt, welche ethnologische Richtung er als Fachmann vertritt und welche Aufgaben er demnach ethnographischen Sammlungen zuweist, sondern auch inwieweit er besondere künstlerische, archäologische oder ästhetische Anschauungen vertritt.

Immer wird selbstverständlich ein Künstler und Kunsthistoriker eine derartige Sammlung von anderen Gesichtspunkten aus betrachten als ein Fachwissenschafter, der vor allem den Zweck verfolgt, durch ein wohlausgewähltes Anschauungsmaterial den Museumsbesucher in ein bestimmtes Wissensgebiet, in diesem Fall also in die Völkerkunde, einzuführen und ihm gewisse Grundelemente dieser Wissenschaft ad oculos zu demonstrieren.

Wer die früheren Innenräume des Museums und ihre Ausstattung gekannt hat, wird sicherlich manche Neueinrichtungen als nützliche Verbesserungen anerkennen, — sind doch die alten langen Ausstellungsräume mit ihren Metallpfeilern, ihren häßlichen Wellblechdecken und ihrer mangelhaften Doppelbelichtung verschwunden. Durch eine Einteilung der großen, langgestreckten Säle in kleine, intimere Räume sind entschieden vielfach günstigere Raumwirkungen erzielt — ein Vorteil, der freilich zum Teil dadurch wieder aufgehoben wird, daß einzelne dieser neuen Räume für die besonderen Ausstellungszwecke eines ethnographischen Museums reichlich klein geworden sind, auch zu wenig Licht haben und mit einer kalten grauen, richtiger »gräulichen« Farbe übertüncht sind, die durchaus nicht, wie wahrscheinlich beabsichtigt worden ist, die Ausstellungsgegenstände scharf hervortreten läßt.

Vor allem wird wohl jeder, der das Museum früher besucht hat, es als wohltuende Neuerung empfinden, daß der dem Eingang gegenüberliegende Lichthof im wesentlichen von seinen großen Schauobjekten befreit worden ist, war doch dieser Raum nach und nach geradezu zu einer Kulturgerümpelhalle geworden, die oft ein spöttisches Lächeln fremder Museumssachverständiger hervorrief. Alles, was in die Säle nicht hineinpaßte oder dort wegen seiner Größe

Altamerikanische Liebesszenen

Links: Peruanische Tonvase, rötlich, mit heller Bemalung. Chimu
Berlin, Museum f. Völkerkunde, Südamerikan. Abt. Va 12968
Höhe $17^1/_2$ cm, ohne den Bügel, den man über dem Kopf der größeren (männlichen) Figur im Profil sieht

Rechts: Gruppe aus hellgrauem Ton aus dem Maya-Gebiet Yucatan
Berlin, Museum f. Völkerkunde, Nordamerikan. Abt. IV, Ca 4942. Höhe 12 cm
Hier ist die kleinere Figur die männliche. Man beachte die verschiedenen Rassetypen, bei der weiblichen Mayafigur den durch künstliche Deformation verlängerten Schädel

und Schwere nicht untergebracht werden konnte, nach dem Magazin in Dahlem aber nicht abgeschoben werden sollte, weil es nach der Ansicht dieses oder jenes Abteilungsdirektors dafür zu schade war, hatte man im Lichthof ausgestellt. Ebenso ist meines Erachtens anzuerkennen, daß bei der Neuaufstellung der Schaugegenstände gründlich mit dem früheren Bestreben gebrochen worden ist, alles das, was dem Fachmann als beachtenswert, als interessant oder lehrreich erscheint, auch zur Darstellung zu bringen: ein Bestreben, das im alten Museum schließlich dazu geführt hatte, in langer Reihe einen überfüllten Schrank neben den anderen zu stellen, und dann, wenn der Raum nicht genügte, vor diesen Schrankreihen noch einige weitere Glasschränke oder Vitrinen zu plazieren, so daß nicht nur der Inhalt der hinteren Schränke verdeckt wurde, sondern auch oft nur ganz enge, eine genaue Betrachtung nicht mehr gestattende Durchgänge blieben und sich überdies in den großen Glasscheiben die Gegenstände der gegenüberstehenden Vitrinen abspiegelten.
So reiche Sammlungen, wie die des Berliner Museums für Völkerkunde können niemals, wenn sie nicht den Beschauer erdrücken und verwirren sollen, alles das zeigen, was dem Fachmann als beachtenswert erscheint. Es ist eine strenge

Auslese nötig, die sich darauf beschränkt, das auszustellen, was für den Kulturgehalt eines bestimmten Volkes typisch und für das Verständnis seiner Lebensweise nötig ist. Die verschiedenen Varianten eines Typus und dessen Abarten — bei Gebrauchsgegenständen, die nicht mit der Maschine, sondern mit der Hand hergestellt werden, gibt es ja immer mannigfache Abweichnugen — gehören in eine Studien- oder Magazinsammlung, wo derjenige, der Spezialstudien treibt oder eine Abhandlung über Herstellung und Verwendung der betreffenden Gegenstände schreiben will, sie aufsuchen mag. Dem einfachen Besucher eines Völkerkundemuseums, der nur einen allgemeinen Überblick über die materielle Kulturstufe primitiver Völker gewinnen will, in einem Schrank dreißig, vierzig, fünfzig gleichartige Tongefäße, Halsgehänge, Armbänder, Federzieraten oder dergleichen zu veranschaulichen, hat gar keinen Zweck.

Rötliche Tonfigur. Frau mit poncho-artigem Gewand. Maya-Yucatan
Berlin, Museum f. Völkerkunde IV Ca 4970
Höhe 17 cm

Daß diese Überfüllung — man kann sie mit vollem Recht eine zwecklose Überlastung der früheren Schausammlung nennen — vermieden ist, das ist ebenfalls ein Fortschritt, mag immerhin der einzelne Abteilungsleiter es schmerzlich empfunden haben, daß er manche relativ seltene, von ihm mit vieler Mühe erworbene Schaustücke, in die er sich geradezu verliebt hatte, an die Magazinsammlung abgeben mußte. Damit möchte ich nicht gesagt haben, daß die schwierige Auswahl des Typisch-Wertvollen in allen Abteilungen gleich gut durchgeführt ist. Enthielten früher die Schränke manches, das recht wohl hätte fehlen können, so ist man nun in einigen Fällen bei der Auslese in den gegensätzlichen Fehler verfallen und überstrenge verfahren. Das gilt besonders von der altmexikanischen und der südperuanischen Sammlung.

Soweit man in dieser Richtung von Fehlern der Neuaufstellung und Neugruppierung sprechen kann, sind sie jedoch nebensächlicher Art und leicht zu korrigieren. Weit schwerer wiegt der große, in seinen Folgen verhängnisvolle Fehler, daß der den Neuaufbau der Schausammlung leitende Fachmann den Zweck eines Museums für Völkerkunde verkannt und bei dem Entwurf wie bei der Durchführung seiner Pläne nicht von der Frage: »Welchem Zweck hat ein großes ethnographisches Museum zu dienen?« — sondern von bestimmten ästhetischen Kunstanschauungen ausgegangen ist. Mit anderen Worten, es liegt

der Neuordnung eine Verkennung der besonderen Aufgaben von Kunstmuseen und von wissenschaftlichen Museen zugrunde. Was soll ein Kunstmuseum leisten, zum Beispiel eine Gemäldegalerie? Sie soll den Kunstsinn des Beschauers wecken, sein ästhetisches Gefühl erheben und ihn zugleich, indem sie ihm verschiedene Schulen und kunsthistorische Epochen veranschaulicht, den Entwicklungsgang des Kunstschaffens verstehen lehren. Einen anderen Zweck hat hingegen ein Museum für Völkerkunde. Es soll den Beschauer in die materielle Kultur der verschiedenen Völker einführen und ihm zeigen, wie im Ringen der Völker und Rassen diese Kultur nach und nach entstanden ist, — und zwar handelt es sich vornehmlich um die allgemeine Volkskultur, um die Massenerscheinungen, nicht um die besonders feine Kulturblüte einiger weniger aus der Masse hervorragender Personenkreise, zum Beispiel einer höheren Priesterschaft. Deshalb ist es auch verfehlt, die Schauobjekte eines Museums für Völkerkunde vornehmlich nach ihrem Kunstwert, ihrer Schönheit, ihrer Seltenheit zu beurteilen und danach zu gruppieren. Vielmehr kommt es darauf an, die Gegenstände so aufzustellen, daß der Beschauer einen möglichst tiefen und umfassenden Einblick in die Kultur eines Volkes gewinnt.
Damit soll nicht gesagt sein, daß alle möglichen Gegenstände geschmacklos zusammengehäuft werden sollen; doch kann in einem Museum für Völkerkunde nicht der Kunst- oder Schönheitssinn darüber entscheiden, ob und wie sie aufgestellt werden müssen. Sind sie typisch für die kulturelle Eigenart eines Volkes, so gehören sie an eine bevorzugte Stelle, obgleich sie nach unseren heutigen Schönheitsbegriffen häßlich sind. Mögen zum Beispiel Masken aus der Südsee uns noch so unschön dünken und noch so unverhüllte Anspielungen auf das Geschlechtsleben enthalten, so dürfen sie doch nicht ausgeschaltet werden, wenn sie charakteristisch für die religiöse Gedankenwelt, den Totemismus oder den Ahnenkult der betreffenden Völker sind.
Für den Museumsfachmann, der im neuen Berliner Völkerkunde-Museum die Neuaufstellung geleitet hat, ist dagegen in erster Linie die Frage entscheidend gewesen: »Haben die Schaustücke einen Kunstwert und entsprechen sie gewissen Forderungen der Ästhetik?« Die Folge ist, daß aus dem Berliner Völkerkunde-Museum eine Art Kunstmuseum geworden ist oder vielmehr ein Mittelding zwischen einem Kunst- und einem wissenschaftlichen Museum; denn nach rein künstlerischen Anschauungen läßt sich ein Teil des ethnographischen Anschauungsmaterials beim besten Willen nicht ordnen.
Von welchen Auffassungen der betreffende Herr ausgegangen ist, zeigt deutlich die Tatsache, daß man die Turfan- und Gandhara-Sammlungen (meist Wandgemälde, Skulpturen, Reliefplatten, Statuetten) von den profanen, dem gewöhnlichen Gebrauch dienenden Gegenständen aus dem alten Ostturkestan, Kabulistan, Nordwestindien getrennt und in eine Reihe bevorzugter Räume des Erdgeschosses verwiesen hat. Der Besucher hat sofort den Eindruck, daß der leitende Fachmann bei seinen Anordnungen von dem Gedanken ausgegangen ist: »Das hier ist wahre Kunst; die gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände jener Gegenden sind dagegen nebensächliche Allerweltsdinge; wir müssen deshalb die Kunstsachen aus der übrigen Masse herausheben und sie in möglichst stimmungsvollen Räumen unterbringen.«
Den Kunstwert der Turfan- und Gandharasammlung bezweifele ich nicht;

Altmexiko (Hochland. Aztekische Zeit. ca. 12. bis Anfang 16. Jahrh. n. Chr.) / Steinbild eines Coyote (Präriewolf)
Der Coyote spielt eine Rolle in der Mythologie verschiedener mittelamerikanischer Völker, ähnlich wie in unseren Fuchs-Märchen

aber mag dieser Wert noch so hoch sein, so gehört sie doch meiner Ansicht nach nicht in ein Museum für Völkerkunde, ebensowenig wie altägyptische Wandbilder oder assyrische Skulpturen, sondern müßte Sammlungen islamischer oder altpersischer Kunst angegliedert werden. Jedenfalls hätte sie weit besser in das geplante, leider in halbfertigem Zustande steckengebliebene Dahlemer Asiatische Museum hineingepaßt, wo sie im Zusammenhange mit den orientalisch-islamischen und den altindischen Kunstsammlungen hätte aufgestellt werden müssen.

Ist diese Verquickung der Ethnologie mit Kunstauffassungen meines Erachtens eher ein Rück- als ein Fortschritt, so noch mehr die Tatsache, daß man bei der Neuaufstellung wieder lediglich dem alten hergebrachten Schema folgte und die Schaustücke nur nach ihrer Herkunft aus bestimmten geographischen Gebieten geordnet hat. Von einem Bestreben, das neue Völkerkundemuseum in soziologischer Richtung auszugestalten, das heißt das technische Werden der verschiedenen Gegenstände zu veranschaulichen, ihre Zwecke und ihren Zusammenhang mit der Lebensweise der einzelnen Völker darzustellen,

ist nichts zu entdecken. Adolf Bastian, der Gründer des Berliner Museums für Völkerkunde, hat einst den treffenden Ausspruch geprägt, die Ethnologie müsse zur Soziologie in ihrer ethnischen Vermannigfachung werden. Ganz richtig, — das ist das Ziel! Zunächst gilt es zwar, die materielle Kultur der einzelnen Völker in ihrem Lebens- und Wirkungsraum darzustellen, also sie nach geographischen Provinzen abzugrenzen, ist es doch sicherlich das Nächstliegende, dem Beschauer zu zeigen, von welchem fremden Volk die einzelnen Gegenstände hergestellt sind. Aber diese Abgrenzung nach Völkergebieten oder nach Kulturzonen ist nur die erste Etappe; die nächste besteht darin, zu zeigen, wie die verschiedenen Gegenstände geworden sind, also welchen Entwicklungsweg sie zurückgelegt und welche Bedeutung sie für das Kulturleben der betreffenden Völker erlangt haben. Die Museumsbesucher müssen gewissermaßen dazu gebracht werden, in den ausgestellten Schaustücken Dokumente früherer Kulturstufen zu sehen und von ihnen ein Stück sozialer Entwicklungsgeschichte ablesen zu können.

Oft habe ich gehört, wie sich an den Schränken stehende Museumsbesucher — nicht nur frühere Volksschüler, sondern auch Akademiker — über den Zweck und Gebrauch der von ihnen besichtigten Sachen unterhielten. Meist war ihnen der besondere Zweck völlig unklar, und noch weniger kannten sie den Herstellungsprozeß. — Aber kann man von Personen, die sich bisher nicht näher mit der Völkerkunde beschäftigt haben, etwas anderes erwarten? Das Anschauungsmaterial ist für sie größtenteils tot. Es sagt ihnen nichts, regt sie nicht zum Nachdenken und zum Studium an, spricht nicht zu ihnen von dem harten Ringen der Menschheit nach höheren Daseinsformen. Was sie sehen, ist für sie meist eine »bloße Kuriosität«.

Sollen die ethnographischen Museen ihren Zweck erfüllen, müssen sie zu Unterrichtsstätten nicht nur für recht kleine Fachkreise, sondern für weite Volkskreise werden. Dazu ist aber nötig, daß ihr Anschauungsmaterial zum Teil ganz anders geordnet und in ganz anderer Form den Blicken der Besucher dargeboten wird. Die geographischen Abteilungen sollen bleiben, sie sind nicht zu entbehren, aber ihnen müssen zur Ergänzung besondere kulturentwicklungsgeschichtliche Abteilungen angegliedert werden. Der Beschauer muß zum Beispiel sehen können, wie aus dem einfachen Haustein durch eine Reihe verschiedener Steinbeilformen hindurch das Bronze- oder Eisenbeil entsteht, wie aus Lehmstücken der mehrfach gefirnißte und gebrannte Topf hervorgeht, wie aus dem Flechten das Weben entsteht und der einfache Webrahmen oder das primitive Webgerüst zur hölzernen Webmaschine wird. Und zwar genügt es nicht, eine Anzahl verschiedener Formen einfach nebeneinander zu stellen, es muß auch durch leichtverständliche Erläuterungen, Tabellen, Zeichnungen, sowie durch ganz- und halbfertige Modelle gezeigt werden, aus welchen Rohmaterialien und wie die betreffenden Gegenstände angefertigt werden.

Und ferner muß der Zweck des Gegenstandes, seine Verwendung im gesellschaftlichen Leben, seine Nützlichkeit, erläutert werden. Es nützt beispielsweise gar nichts, einfach eine Reihe von Hausmodellen nebeneinander zu stellen. Der Beschauer weiß damit meist gar nichts anzufangen. Er muß zugleich erfahren, warum bei dem einen Haus das Strohdach an den Seiten weit

Altmexiko. Aztekische Zeit des Hochlandes. Tonkleinplastiken, die Göttin Ciuacouatl, »Schlangenweib« darstellend, mit einem göttlichen Kind im Arm. Das ist die Erd- und Geburtsgöttin

überhängt (vielleicht, um in der Regenperiode die Hauswände vor Feuchtigkeit zu schützen), warum bei dem Haus eines anderen Volkes das Dach mit verschnürten Latten belegt und mit großen flachen Steinen beschwert ist (nämlich um den häufigen Stürmen Widerstand leisten zu können), warum ein drittes Haus sehr lang ist, in der Mitte einen breiten Korridor mit Kochherden und an den Seiten kleine Kojen enthält (weil es ein indianisches Großfamilien- oder Sippenhaus ist, auf den Kochherden gemeinsam von den Frauen gekocht wird und die Seitenkojen als Schlafkammern für die Einzelfamilien dienen) usw.

Selbstverständlich dürfen solche Zusammenstellungen, wenn sie wirklich den Beschauer in das Kulturwerden der verschiedenen Völker einführen sollen, nicht schablonisieren und nicht geradlinige, den besonderen Einfluß der natürlichen und sozialen Umwelt außer Betracht lassende Entwicklungsreihen konstruieren. Oft haben anfänglich gleiche oder nur sehr wenig voneinander abweichende Gebrauchsgegenstände unter dem Einfluß besonderer Natur- und sozialer Lebensverhältnisse in einzelnen Erdgegenden verschiedene Entwicklungsrichtungen eingeschlagen. Ist das irgendwo geschehen, so dürfen natürlich die einzelnen Typen nicht ohne Rücksicht auf ihren Entstehungsort und ihren Zusammenhang mit anderen Typen buntgemischt aneinander gereiht werden; sondern es müssen besondere Parallelreihen gebildet werden.

Daß gerade in Berlin die Durchführung einer derartigen Erweiterung und Ergänzung des Völkerkunde-Museums eine besonders schwierige ist, weiß ich aus Erfahrung. Dazu ist ein dirigierender oberer Direktor erforderlich, der nicht nur die nötigen kulturgeschichtlichen und technisch ethnologischen Kenntnisse besitzt, sondern der auch nicht mit einer Einzelabteilung von altersher engverbunden ist und gewissermaßen nur innerhalb dieser Abteilung lebt. Vor allem aber muß er das Recht haben, aus den Einzelabteilungen — wenn auch natürlich unter möglichster Schonung ihres Besitzstandes — das herauszunehmen; was er für seine Zusammenstellungen von Entwicklungsreihen braucht. Und da manche neue, teilweise recht teure Modelle und Nachbildungen angefertigt werden müssen, wird natürlich solche Neueinrichtung viel Geld erfordern. Immerhin hätte sich mit dem vierten oder fünften Teil der Summe, die der Umbau und die Neueinrichtung des Berliner Museums für Völkerkunde gekostet hat, ein wertvoller Anfang mit einer soziologischen Ausgestaltung machen lassen.[1]

[1] Die drei letzten Abbildungen zu diesem Aufsatz wurden dem ersten Bande des von Dr. Herbert Kühn herausgegebenen »Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst« (Ipek) und speziell einem Aufsatz von Th. Wilhelm Danzel über Psychologie der altmexikanischen Kunst entnommen. Von der »Ipek« erscheint soeben der zweite Band 1926 im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Altmexiko (von den Mistequilla, südlich von Vera Cruz)
Kopf des alten Feuergottes mit dem Greisenantlitz

ZWEI NIEDERLÄNDISCHE BILDNISSE

VON P. WESCHER

Die große Zahl der niederländischen Bildnisse des 16. Jahrhunderts ist nur in verhältnismäßig seltenen Fällen identifiziert und mit Namen bekannt. Kaum einmal kommt uns wie bei der Menge der altdeutschen Bildnisse eine Inschrift zu Hilfe, die Wappen sind oft schwer feststellbar und meistens für die Person unergiebig. So sind wir auf den Zufall angewiesen, der uns ein anderes beschriftetes Abbild derselben Person vielleicht im Stich, im Bild oder — seltener — im Schnitt erhalten hat. Zwei solche Fälle, in denen der Stich uns zu Hilfe kommt, liegen hier vor. Beide Bildnisse gewinnen über ihren Sonderfall hinaus breiteres Interesse dadurch, daß die Porträtierten bekannte Persönlichkeiten waren, markante Erscheinungen in ihrer Zeit, Köpfe, die das Geschick vieler bestimmten.

Erard de la Marck, der mächtige und gelehrte Erzbischof von Lüttich und Viglius Aytta, der berühmte Rechtslehrer und Berater Karls V., Kanzler des Ordens vom Goldenen Vlies, waren beide, obwohl Geistliche, stark in die weltlichen Probleme ihrer Zeit verwickelt; politische und religiöse Entscheidungen prägten in fast gleicher Weise ihr Wesen und ihre Stellung. Unter denjenigen, die in der politischen Sphäre des Brüsseler Hofes unmittelbaren Einfluß auf die Gestaltung der niederländischen Geschicke gewannen, ragen ihre bedeutenden Gestalten hervor.

Über Erard de la Marck entnehmen wir der Biographie nationale de Belgique die folgenden Daten: Geboren 1472, wurde Erard bereits 1506 Bischof von Lüttich, das sich als selbständiges Erzbistum zu dieser Zeit in schwieriger politischer Lage zwischen Franz I. von Frankreich und dem Hause Habsburg befand. 1518 stellte sich Erard de la Marck auf die Seite Margarethes von Österreich und wurde 1525 zum Generalinquisitor der Niederlande ernannt. Bei der Krönung Ferdinands I. im Jahre 1531 befand er sich in Köln und begleitete den Kaiser nach Aachen. Er starb 1538. Ein Jahr zuvor noch hatte er den Maler Lambert Lombard nach Italien geschickt.

Seine kunstsinnigen Bestrebungen wurden von Jules Helbig in seiner Abhandlung über Lambert Lombard gewürdigt. Im Chor der Kathedrale von Lichfield (Engl.) befindet sich ein von ihm gestiftetes Fenster aus der Abtei Herkenrode, worauf er selbst neben zahlreichen andern Stiftern dargestellt ist. Unter den unbeschriebenen Radierungen des Cornelis Vermeyen fanden wir sein Porträt im Cabinet des Estampes in Paris (Courboin Nr. 10819), mit ganzer Unterschrift: Rev. Etthardus a marka scẽ Ro Eccl sc̃i Grisogoni pbr cardinal Episcopus Leodieñ dux bulliacẽn Comes Lossẽn (Abb. 2). (Ähnlich lautete der Titel, den sein in Holz geschnittenes Wappen trägt, das 1526 Anton Wönsam entwarf.)

Auf Grund dieser Radierung des Cornelis Vermeyen läßt sich nun außerdem ein Gemälde des Jan Scorel, das anläßlich der Ausstellung aus Wiesbadener Privatbesitz 1910 bekannt und in dieser Zeitschrift zuerst von W. Cohen veröffentlicht wurde (Jahrg. 1910, S. 222), als das Bildnis des Erard de la Mark bestimmen.

Das Bild, das nach neuerlicher Reinigung als eines der schönsten von der Hand Scorels gelten darf (Abb. 1), befindet sich jetzt in der Sammlung v. Pannwitz in

Abb. 1. Jan van Scorel — Erard de la Marck
Sammlung v. Pannwitz

Haarlem[1]. Zweifel an der Identität des Dargestellten können nach dem Vergleich mit der Radierung um so weniger bestehen, als die Ansicht in beiden Fällen die gleiche ist, die Radierung offenbar nach der Bildvorlage entstand. Zwar haben uns die Urkunden von einer Reise Scorels nach Lüttich nichts überliefert, doch berichtet schon van Mander von der Gunst, in der Scorel bei allen großen niederländischen Herren stand und natürlich vor allem, da er selbst seit 1527 Kanonikus war, bei den geistlichen.

Über den Zeitpunkt der Entstehung, der für uns um so wichtiger ist, als die chronologische Ordnung der zahlreichen Scorelbildnisse noch viele Wünsche

[1] Während des Drucks dieser Zeilen, erhielt Verfasser Einsicht in die im Erscheinen begriffene Publikation der Sammlung v. Pannwitz, in der Geh. M. J. Friedländer auf dem Weg über eine Zeichnung des Arras-Codex (Giraudon N. 525) zu dem gleichen Resultat kam. Diese Zeichnung erweist sich — merkwürdigerweise — als eine Nachzeichnung nach der Radierung des Vermeyen.

Abb. 2. J. C. Vermeyen / Paris, Cab. des Estampes

offen läßt, ist soviel zu sagen: Ein terminus ante ist durch den Tod des Erzbischofs 1538 natürlicherweise gegeben. — 1535 begleitete Vermeyen, derzeit Hofmaler in Brüssel, Karl V. auf seinem Feldzug nach Tunis. Scorel und Vermeyen waren befreundet (vgl. Hoogewerff, Jan v. Scorel, S. 75), es erscheint denkbar, daß ihre Bildnisse auch zeitlich nicht ganz unabhängig voneinander entstanden. Die eigentliche Radiertätigkeit Vermeyens beginnt offenbar erst nach der orientalischen Reise, von der er zahlreiche Motive seiner Radierungen mitbrachte. Auch Scorels Bildnis scheint, der Malweise nach, eher nach 1535 als vorher zu datieren. So ist der Zeitraum zwischen 1535 und 1537 für diese Stilstufe seiner Entwicklung gegeben. — Unter den mit Scorels Namen behafteten Bildern suchen wir noch vergeblich nach dem Bildnis eines bekannten geistlichen Gelehrten und Schriftstellers, mit dem der Künstler nachweislich durch Freundschaftsbeziehungen verbunden war, auf den hier die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll: Johannes Alardus von Amsterdam. Das Bildnis dieses Mannes begegnet schon im Holzschnitt des Lehrers Jacob Cornelisz in dem 1523 bei Dodo Peters gedruckten Buch Ritus Edendi. Um so wahrscheinlicher ist es, daß auch Scorel den bekannten Gelehrten gemalt hat. Viglius Aytta Zuichemus aus Friesland wird (geboren 1507) nach einem Studium in Löwen, Dole, Avignon, Valence 1529 Doktor der Rechte und einige Jahre später Universitätslehrer in Ingolstadt. 1541 wird er durch Vermittlung Margarethes von Österreich Mitglied des hohen Rates und von 1544 ab dem Kaiser mehr und mehr in allen staatsrechtlichen Fragen unentbehrlich. 1549 ernennt ihn Karl V. zum Präsidenten des Hohen Rates in Brüssel und er wird Ritter und Kanzler des Ordens vom Goldenen Vlies. Seit 1562

Abb. 3
Frans Pourbus d. Ä. / Viglius Aytta
Genua, Galleria Brignole Sale

ist er Abt von S. Bavo in Gent. Schließlich in die Religionsstreitigkeiten verwickelt, nimmt er 1569 den Abschied, widmet sich ganz seinem geistlichen Amt und stirbt ohne Nachkommen im Jahr 1577 in Brüssel. Sein Bildnis wurde von Philipp Galle gestochen. Außerdem begegnet es auf einer Münze, die 1571 geschlagen wurde.

Von der Beobachtung ausgehend, daß ein gemaltes niederländisches Porträt der Galleria Brignole Sale in Genua (dort als Lucas v. Leyden), welches in mehreren Repliken vorkommt, (u. a. aus späterer Zeit im Pitti, Florenz), mit dem bezeichneten Stich des Ph. Galle in der Person des Dargestellten übereinstimmt, und zwar so, daß der Stich (im Gegensinn) offenbar nach diesem Bild gemacht wurde, kommen wir nicht nur auf den Namen des in dem Genueser Bilde porträtierten Viglius Aytta, sondern auch auf den des bisher unbekannten Malers.

In dem kurzen Bericht, den van Mander dem Maler Frans Pourbus d. ä. widmet, wird als ein Hauptwerk ein Triptychon dieses Meisters für den Präsidenten Viglius in S. Bavo in Gent erwähnt. Dieses Triptychon, das Viglius Aytta, Abt von S. Bavo, Präsident des Hohen Rates bestellte, befindet sich in der Tat noch heute in der Bavokirche, nachdem es vorübergehend durch das französische Revolutionsheer nach Paris verschleppt worden war. (Eine Replik mit geringen Varianten war 1906 auf der Ausstellung in Lüttich, aus Privatbesitz.) Der Stifter ist in ganzer Figur auf den Außenflügeln dargestellt, außerdem noch einmal im Mittelbild (Jesus im Tempel) im Kreis Karls V., Philipps II., des Herzogs von Alba, des Kardinals Granvella u. a. Leider lassen Erhaltung und Aufstellung des Altars die Porträts kaum erkennen, geschweige denn irgendeinen Erinnerungseindruck von ihnen zurück. (Vergeblich wies schon vor dem Krieg Hulin de Loo im Bullet. de la société archéol. de Gand 1906, S. 62 auf diesen Übelstand hin.) Es liegt gleichwohl nahe, den Maler des Genueser Bildes in der Nähe dieses Altars zu suchen, und wie der stilistische Vergleich mit anderen Bildnissen von F. Pourbus d. Ä. ergibt, ist er auch dessen Urheber.

Über den Bildnisstil des F. Pourbus herrscht im ganzen noch geringe Klarheit. In der Zuschreibung wurde bei ihm immer ziemlich skrupellos verfahren. Sicher von seiner Hand und in der künstlerischen Mache vollkommen einheitlich sind u. a. die folgenden Bildnisse: Berlin K. F. M. Nr. 683/6, Braunschweig Nr. 55, Dresden Nr. 835, Wien Gem. Gal. Nr. 1127, Modena Pinak. Weibl. Bildnis, Karlsruhe Gal. Nr. 160/61 (bisher Art d. Moro, früh, 1561, in Zusammenarbeit mit P. Pourbus), Petersburg Eremitage Nr. 485/6, Stuttgart Gem. Gal. Nr. 464b, Gent Mus. Nr. 1907 E und schließlich Genua. Daß dieses letztere in der gleichen Zeit entstanden ist wie das Genter Triptychon, ist wahrscheinlich, das wäre um das Jahr 1571. 1566 kam F. Pourbus zum ersten Male nach Gent; er kam, wie wir wissen, auf der Italienreise nicht weiter als bis Gent und traf dort Lucas de Heere, einen Mitschüler aus der Werkstatt des Floris. Vielleicht, es steht zu vermuten, knüpften sich durch ihn die Beziehungen zu Viglius Aytta, die zu dem Bildnisauftrag und weiter zu dem sogenannten Triptychon führten.

EIN CHINESISCHES RELIEF

VON LEONHARD ADAM

Es stellt sich stets ein eigenartiges Gefühl ein, wenn man zum ersten Male ein Kunstwerk zu Gesicht bekommt, das man vorher nur aus der Literatur bzw. aus der Abbildung kannte. Erst dann kommt man zu einem Eindruck von (subjektiver) Vollkommenheit, gewinnt man die Grundlage zu einem eigenen Urteil. Das hier abgebildete Relief ist bereits von Oswald Sirén in seiner »Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle«, Tome IV, Pl. 565 A abgebildet und dort p. 28 kurz besprochen; es ist auch auf Tafel 14 des Salmonyschen Kataloges der Ausstellung ostasiatischer Kunst in Köln 1926 reproduziert und befindet sich zur Zeit im Besitze der Berliner Kunsthandlung Edgar Worch. Das Relief stammt nach Sirén aus Schantung; es ist aus grauem Sandstein, 74 cm hoch, und gehörte früher zur Sammlung Grosjean in Peking. Dargestellt sind vier nach einer Richtung schreitende Bodhisattvas in den langen, faltigen Gewändern, mit denen die chinesischen Bildner die indischen bzw. gandhārischen ursprünglich fast nackten, doch reich mit Binden und Ketten geschmückten Bodhisattva-Gestalten in Anpassung an die chinesische Tracht zum umhüllen pflegten. Es ist anzunehmen, daß diese Gestalten einer Buddhadarstellung zugewandt waren,

Buddhistisches Relief aus Schantung. Etwa 10. Jahrh n. Chr.

Detail vom buddhistischen Relief aus Schantung. 10. Jahrh. n. Chr.

denn das Gegenstück, welches Sirén auf Pl. 565B zeigt, läßt entsprechende Gestalten in entgegengesetzter Richtung schreiten. Für die Annahme Siréns, daß die vorderste Figur vielleicht einen Lokapala darstelle, finde ich keinen Anhaltspunkt. Die Gesichter sämtlicher Figuren sind völlig verwittert oder vor langer Zeit verstümmelt, die meisten Hände sind ebenfalls nicht mehr vorhanden, Attribute fehlen daher oder sind wenigstens nicht zu erkennen. Eine Bestimmung der Bodhisattvas erscheint somit unmöglich. Dennoch ist das Relief auch ikonographisch nicht uninteressant, indem es die Anordnung der sich dem Erhabenen nahenden und ihre Verehrung bezeugenden Bodhisattvas zeigt — eine Anordnung, die der Art nach deutlich sichtbar auf bekannte und stereotype Gandhāravorbilder zurückgeht (archäologisch-entwickelungsgeschichtlicher Gesichtspunkt), der Ausführung nach jedoch, in der ungebundenen und doch wieder geistig verbundenen Reihenfolge der Gestalten, im Ausdruck des gleichsam fühlbaren, majestätisch-langsamen Schrittes urchinesisches Kunstwerk geworden ist (stilkritisch-kunstgeschichtlicher Gesichtspunkt). Man erkennt, welche grundsätzliche methodologisch-kritische Einstellung ich mit diesen, ad hoc geschriebenen Worten knapp ausdrücken will. Für mich gibt es keine Kontroverse — hie Gandhāra, hie ureigenes Ostasien. Ich kenne nur verschiedene Betrachtungsweisen und, wo jener Streit noch lodert, eine für den ersprießlichen Arbeitsfortgang höchst verderbliche Begriffsverwechselung. Der Kunstforscher allein als solcher darf niemals die Vermessenheit haben, mit Gefühlsargumenten feststehende archäologische Ergebnisse antasten zu wollen. Aber auch nach der anderen Seite, die mir von Hause aus näher steht, ließe sich manch entsprechendes Wort sagen.
Sirén schreibt das Relief der Epoche der sogenannten »fünf Dynastien« zu, unter welchem Namen man bekanntlich die späteren Liang, die späteren T'ang, die späteren Tsin, die späteren Han und die späteren Chou zusammenfaßt (907—960 n. Chr.). Mit Recht sagt er, daß die Gestalten dieses Reliefs eher an die T'ang-Zeit gemahnen (wobei natürlich an die ältere Dynastie T'ang [618—907] zu denken ist) als an die Sungzeit. Wenn auch die Gesichter und Hände verstümmelt sind, so ist doch das Wesentliche der ganzen Figuren erhalten, ja ich möchte sagen, daß gerade vermöge der Verwischung der Einzelheiten der Gesamteindruck der Gestalten als solcher und der Rhythmus der Gruppe erst so recht, ohne die durch Details stets bedingte Ablenkung, empfunden werden kann. Der Eindruck des Originals ist der einer wundervollen Erhabenheit und Monumentalität. Man denkt an ein wahres Wort, das Alfred Salmony (von dessen prinzipieller Einstellung ich vielfach abweiche), in seiner »Chinesischen Plastik« schreibt: »In keiner Epoche steht China dem an Griechenland geschulten Schönheitsempfinden der weißen Rasse näher« nämlich als in der (T'angzeit). Zweifellos gehört das Stück zu den bedeutendsten Kunstwerken des alten China, die jemals nach Deutschland gelangt sind.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

George Grosz stellt bei Flechtheim Gemälde aus. Es ist ganz eigentümlich, wie stark die für das Publikum radikalsten Künstler sich mit der Tradition verbunden fühlen. Spricht man mit Belling, so weist er einem nach, daß er die Probleme des Giovanni da Bologna weitertreibe, unterhält man sich mit Pechstein, so spricht er von der Holzschnittkunst der alten Meister vor Dürer, fragt man George Grosz, so antwortet er mit Breughel und Hogarth. Die eigene Zeit zu schildern, wie es jene getan, ihr den Spiegel vorzuhalten, Symbole für sie aufzustellen, dies ist nach seiner Meinung die ihm gewordene Aufgabe. Damit fällt die neuerdings verbreitete Ansicht schon in sich zusammen, der Künstler habe sich gewandelt, sich beruhigt, mache nur noch Porträts. — Zwei Linien laufen in seinem Schaffen nebeneinander, die der Naturbewältigung, des intensiven Naturstudiums und die des Erzählens. Aber im Grunde ist das Bildnismalen doch immer nur Mittel, nur Vorstudie für das Aufrollen des großen Zeitgemäldes. Der Zwang zum Schildern ist Grosz eingeboren. Ein kulturreformatorischer Trieb kommt hinzu. Es genügt nicht, die Welt der Erscheinungen abzumalen, wenn auch noch so gut, das Leben in seiner Fülle einzufangen, der Künstler fühlt sich als Prediger, der die Dinge doppelt unterstrichen gegeneinander setzt, und der im Grunde ethisch wirken möchte. Zweifellos entstehen hieraus Konflikte. Der soziale Reformator ist im Grunde Künstler, und

George Grosz — Bildnis der Mutter. 1925
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

Oskar Kokoschka Else Kupfer. 1910
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

zwar ein solcher von sehr hohem Niveau. Seine artistischen Interessen decken sich nicht immer mit seinen moralischen. Die Kreise, denen sein Herz gehört, verstehen ihn nicht, wogegen jene, auf die er kaum Wert legen kann, ihn künstlerisch voll erfassen und tragen. Ein Zeitspiegel in den Tagen Hogarths wurde vom Mann in der Straße verstanden. Die Karikaturen eines Gavarni, eines Daumier wurden vom Tage aufgenommen, und zwar im vollen Umfang. Der Zeitspiegel des George Grosz wird im Sachlichen nur teilweise und im Formalen überhaupt nicht von den Massen begriffen. Dies eben ist seine schwache Seite; denn er ist in seiner Herkunft durchaus individuell. Nur wer sich des Alphabetes des Volkes bedient, findet sofort ein williges Ohr. In einer Zeit, in der der Geschmack der Massen so weit herabgesunken, in der ihr künstlerischer Ausdruck sich verstümmelter Formen von Zeiten bedient, die längst vergangen sind, kann notwendigerweise das Wort des hochentwickelten Künstlers kaum von ihnen verstanden werden. Es ist aber möglich, daß hier eine Persönlichkeit durch die eigene Kraft eine Sprache schafft, zu der die Massen im Laufe der Zeit heranreifen. Beispiele wie Thoma, Böcklin und Feuerbach sind ja vorhanden.
Das Ringen George Grosz ist unnachsichtig, eisern und muß höchste Achtung abzwingen. An Intensität der Menschendarstellung nehmen es in Europa wenige mit ihm auf. Das Technische ist weit getrieben. Eine Mischung von Öl und Temperamalerei ermöglicht subtile Zeichnung. Nur mit strengster Selbstzucht kann sie entwickelt werden: Ein weißer Grund,

Oskar Kokoschka — Adele Astaire

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Darauf die Zeichnung mit Kohle angelegt. Sie wird mit Tempera nachgezogen. Ein neutraler, meist grüner Ton wird darüber gelegt und nun mit Temperaweiß gehöht. Dieses Temperaweiß ist Lichtträger für die Lasuren. Auch die viel bewunderten durchsichtigen Schatten werden durch Lasuren erzielt. Solche Bilder werden nur in zäher Arbeit langsam aufgebaut.

Alfred Kuhn

OSKAR KOKOSCHKA

BILDNISSE VON MENSCHEN UND TIEREN

BEI PAUL CASSIRER

Will man die Fülle der 38 Bildnisse auf eine Formel bringen, so kann man sagen: die Vergeistigung des Körperlichen. Sie ist in der Frühzeit schon vorhanden. Schon beim Trancespieler (1906), bei Herwarth Walden (1908), der Herzogin von Rohan (1908), wo noch Klimtsch-Wienerisches spürbar ist, ist sie da und ist bis in die letzte Zeit wirksam geblieben. Schließt man die Augen und rekonstruiert man sich ein Bildnis, so bleibt nur der Kopf eingeprägt, der aus einer zuckenden, gewitterigen Atmosphäre auftaucht. Ein paar nervöse Hände kommen hinzu, verkrampft oder flackernd, unstet tastend. Es sind seelisch zerquälte Menschen, überempfindlich, frühreif und frühalternd, wie jene Rilkes und Schnitzlers. Ihre Körperlichkeit schmerzt sie, ist ihnen immer erneuter Grund zum Konflikt. Sie bejahen sie nicht. Sie zerdenken sie. Nirgends ist der Körper rund, dreidimensional gegeben. Auch da, wo er von vorne gemalt ist, wie beim Karl Kraus (1925), ist er wie ein Schatten. Der Kopf allein spricht: nicht die harte Kapsel, das kantige Gebirge des Wollens, das Monument der Tat, sondern eine weiche, blasse, zerwühlte Masse, in die unentrinnbares Denken und Leiden die Spuren gerissen. Schemen sind sie alle, diese Menschen, die Kokoschka unter grünlich fahlen Blitzen aufsteigen läßt aus einer mühsam verdeckten höllischen Existenz. Ist ihr Leib untastbar, so ihre Farbe unbestimmt, unfreudig. Nie ein eindeutiges Rot oder Blau. Alles ist zerspalten, zernagt, zerfetzt. —

Ein paar Tiere sind auf der Ausstellung: ein Mandrill in einer exotischen Landschaft (1926), ganz einsam, unter Bäumen und Sträuchern von unerhörter Schönheit, so einsam wie all diese Menschen, die sich vom blühenden Leben zurückziehen in das Halbdunkel ihres Denkens, ein paar Rehe (1916) überzart auf dünnen Beinen, unruhig witternd, voll Angst nicht wagend, das fette Gras zu fressen, das eine gütige Natur vor ihnen gebreitet.

Kuhn

DIE AUSSTELLUNG VON GUSTAV WOLF IN BERLIN

Prof. Gustav Wolf-Karlsruhe, auf den der „Cicerone" schon einmal hingewiesen hat, und der im letzten Winter die reife Ernte einer spanisch-afrikanischen Reise in reizvollen Bildern, Aquarellen und Zeichnungen gezeigt hatte, stellt nun wiederum bei Amsler & Ruthardt eine kleine Kollektion eigenartiger Bilder und Aquarelle aus, vor denen man an den bekannten Satz des Malers Marc erinnert wird: „Erkennt, meine Freunde, was Bilder sind: das Auftauchen an einem andern Orte." Diese Traum- und Zaubersphäre, die durch kosmische, biblische, märchenhafte Phantasie überrascht und anzieht, ist die geheime Heimat des vielbegabten Künstlers, der sich vor allem durch seine großen Holzschnittmappenwerke (Verlag Diederichs, Jena) bekannt gemacht hat. Eine blühende, glühende Phantasie sucht hier in Raum und Element, in Bild und Zeichen, in Farb- und Formdichtung ihre eigene Sprache, die auch als begleitende Stimme (Aquarelle zu Goethes Märchen) zu ihrem Rechte kommt. Man glaubt zuweilen die versunkene Welt des Unbekannten, Pracht und Tiefe orientalischer Märchenweisheit in diesen malerischen Träumen zu empfinden. Die hier wiedergegebenen Bilder können kaum das Gegenständliche ihres Farbwesens ahnen lassen, und es bedarf durchaus der Anschauung, um diese monologische Kunst in ihrem echten Gehalt nicht zu verkennen oder sie gar mit jenen neuromantischen „Spiegelungen" nicht zu verwechseln! Ein köstlicher Pergamentdruck in einer Vitrine und ein Schauschrank mit Wolfs vorbildlich gedruckten Büchern beweisen, wieviel Kraft doch dieser scheinbar zarte, verträumte Kunstgeist bewahrt, der auch das Wort schöpferisch beherrscht und sich in seinem letzten Tetuan-buch — das alle Malerreisen der letzten Jahre an Geist und Frische übertrifft — als eine starke, überlegene Künstlerpersönlichkeit erweist. E

Gustav Wolf Landschaft mit Brücken
Ausgestellt bei Amsler & Ruthardt, Berlin

DIE NOLDE-JUBILÄUMSAUSSTELLUNG IN DRESDEN

Schlagwörter faszinieren und lenken auch heute noch das Interesse der Öffentlichkeit von scheinbar weniger aktuellen Werken ab. Sich durchzusetzen und zu halten, ist für große und eigenwillige Persönlichkeiten oft schwerer als für solche, die unter weithin sichtbarer Flagge segeln. Um so erfreulicher die Gelegenheit, von einem bestimmenden Vertreter der deutschen Kunst etwas zu sehen. Nolde wird sechzig Jahre, die „Fides" (Probst) hat im Städtischen Ausstellungsgebäude an der Lennéstraße zweihundert Gemälde und in den eigenen Räumen eine Anzahl Aquarelle für zwei Monate zusammengebracht, alles Wesentliche, was in dreißig Jahren entstanden ist (1895—1926). Zum ersten Male sieht man das gesamte Oeuvre dieses Norddeutschen, der nach den ersten zehn Jahren des Tastens seine Berufung so klar erkennt, daß die folgenden zwanzig Jahre nur ein Ausbreiten der latenten Kräfte bringen. So logisch begründet uns die Chronologie des Werkes eines Picasso erscheint, so unkontrollierbar ist sie bei Nolde. Es ist fast nicht möglich, ohne Katalog die Arbeiten zeitlich einzuordnen. Landschaften, die man in das zweite Jahrzehnt seines Schaffens setzen möchte, sind aus letzter Zeit, Masken, die man für spät hält, um 1910, religiöse Themen tauchen in verwandter Abwandlung nach zehnjähriger Unterbrechung wieder auf, Repliken eines Motivs finden sich plötzlich fünf Jahre später. Das soll nicht heißen, daß Nolde in zwanzig Jahren keine Entwicklung gehabt hätte, aber der Vorrat seiner schöpferischen Phantasie brach um 1907/8 mit so elementarer Kraft durch, daß er sofort die ganze Breite des wartenden Strombettes füllte, fast überflutete, und Noldes Kunst heute noch aus dem gleichen Reservoir gespeist wird.

Seine Darstellungsform bleibt gewiß nicht ohne Wandel, besonders nach der Südsee (1914) tritt eine Zusammenfassung der Farben in beruhigten größeren Flächen ein, aber im Grunde richtet sich die Art des Vortrags bei Nolde mehr nach dem Grad und der Art der Erregung durch den jeweiligen Gegenstand als nach der Zeit der Entstehung. In konzentrischen Kreisen umschließen sich die Schaffensprodukte; manche Arbeiten liegen ferner an der Peripherie, ziemlich weit vom Wesenskern der Noldeschen Kraft; andere, oft aus der gleichen Zeit, lassen die Glutnähe des Zentrums ahnen, entstehen wie von selbst aus schöpferischer Intuition, sind unmittelbare und intimste Äußerungen seiner Seele. Dies dürfte auch für andere Maler zutreffen, in solcher Deutlichkeit beobachtet man den Spannungsunterschied nur bei Nolde. Es liegt nahe zu vermuten, daß die Abstufung der Intensität mit den Themenkreisen zusammenhängt, in denen Noldes Arbeit sich erschöpft. Wir sprechen ganz allgemein von seinen religiösen Bildern, den Südseelandschaften, den Masken und Stilleben, den Blumengärten, den Bildern mythischen und grotesken Inhalts. Aber eine weitere Überraschung, auch diese Vermutung bestätigt sich nicht. Es gibt Blumen, die erregtere Inkarnationen seines Innenlebens sind als einige der Christusbilder, und Mythologien voll heißeren Lebens als die Tropen. Im Grunde malt Nolde in allen Fällen sich selbst, und die Aufteilung des Werkes in thematisch bestimmte Gruppen muß äußerlich bleiben. Aus tiefster Erdverbundenheit, besser aus dem Einklang mit den zeugenden Kräften des Lebens, sind alle künstlerischen Mitteilungen Noldes entstanden. Man könnte vielleicht von einem gewissen Animalismus sprechen, insofern er stets zu den Urtrieben hinabsteigt und in den glücklichen Fällen einer Offenbarung zu den Müttern gelangt, also zu Gott. Denn was wäre ihm Gott sonst als die Kraft, aus der das Leben sich erneuert. Es war sicher falsch, in den Jahren der verfrühten Hoffnung auf religiöse Erneuerung Noldes biblische Bilder als Sonderklasse herauszuheben und Nolde als den religiösen Maler des zwanzigsten Jahrhunderts auszurufen. Zum Glück sind seine friesischen Bauern dieser zeugenden Kraft des Lebens ebenso nahe wie die Jünger Christi, und die blühenden Bauerngärten ein ebenso überzeugendes Manifest wie die Himmelfahrt. Wir bilden die Mosesfindung ab von 1910, ein weniger bekanntes Werk, das nicht nur zeitlich in der Nähe der ersten überragenden religiösen Konzeptionen steht. Unter den letzten Werken des Meisters finden sich neben einer „Verkündigung" Sonnenblumen, Steigende Abendwolken, Bildnisse, Grotesken; der Strom fließt weiter, und der Sechzigjährige macht nicht den Eindruck, als hätte er schon alles gesagt. Es werden vielleicht keine Überraschungen kommen, insofern Nolde uns kaum vor neue Probleme stellen wird, aber wer mit sechzig Jahren noch ein Bild malt wie „Christus und die Sünderin", beweist, daß für den, der etwas zu sagen hat, dreißig Jahre eine kurze Zeit sind. Will Grohmann

Gustav Wolf Einsamer Mensch
Ausgestellt bei Amsler & Ruthardt, Berlin

NACHEXPRESSIONISTISCHE MALEREI

Der Frankfurter Kunstverein zeigt eine Ausstellung der neuen gegenstandsbetonten Malerei. Nicht ein lückenloses Bild war geplant, wie die Ausstellungsleitung bemerkt, sondern ein Einblick, den man der Stadt Frankfurt geben wollte. Vor allem aber wollte man sich diesmal auf die Deutschen allein beschränken. Man fand dort Vertreter aller Schattierungen der durchaus komplexen Erscheinung des Nachexpressionismus. Für den veristischen Zweig seien G. Grosz und Dix genannt, letzterer mit einigen eben erst aus dem Atelier hervorgegangenen Bildern, ferner Griebel, Hubbuch, Skade usw. Für einen neuen Klassizismus etwa seien Schrimpf, Kanoldt, Mense, Wilhelm Schmid, Rössing, Herber genannt. Für einen Rousseauismus, der eine

Emil Nolde — Pharaos Tochter findet Moses

Aus der Emil Nolde-Ausstellung in Dresden

Neuform des Idylls prägte, etwa Spies, Scholz, Großberg, Jauhs (wenn man die drei Hauptmöglichkeiten zunächst auf Richtungen zusammenpressen will). Für eine vierte Möglichkeit, vor der wir heute stehen, ein Ausschwingen ins Malerische (freilich in einem ebenso neuen Sinne) sei Ilmers außerordentliche Riesenherbstlandschaft angeführt, die beinahe seelische Helldunkelklänge eines Rembrandt noch einmal heraufholt. Dazwischen liegen Arbeiten und Meister, die eine Sonderstellung behaupten. So Max Ernst mit seinem großen Gruppenbildnis, H. Hoerle, Räderscheidt mit neuen Arbeiten, die Konstruktivismus und Außenwelt aufs entschlossenste vereinen. Ferner Itten, der aus abstrakter Malerei in minutiöseste Wirklichkeitserfassung überschwenkte. Ferner die gesunde Malerei von Fritsch, die noch expressionistische Nachklänge bewahrt, in den „Badenden" aber eine geschlossene Leistung der neuen Generation hingestellt hat. Ferner Lachnit, Wunderwald, den man nicht überschätzen darf, Kretschmar, dessen graphische Begabung seine malerische weit übertrifft, Dreßler, bisweilen von großer, natürlicher Ausdruckskraft und zu sehr im Verborgenen blühend, schließlich Karl Günther (Gera), eine Neuentdeckung. Mit einem Photoklebebild von Citroen sollte angedeutet sein, wie schon in solcher noch fast dadaistischen „Stückungsgraphik" der Wille zur Naturwirklichkeit einleitend auftauchte.

Da die Räume nicht alles Eingelaufene beherbergen konnten, kennt nur derjenige den Ausstellungsbereich, der zu verschiedenen Zeiten dort war. Ein kleiner Anhang Architektur sollte nur e r i n n e r n an den zeitlichen Zusammenhang mit der neuesten, sachstrengen, konstruktiven Architektur, die sozusagen als praktische Anwendung des Konstruktivismus entstand in dem Augenblick, als dieser in der Malerei zugunsten neubewerteter Außenwelt in den Hintergrund trat, entsprechend einer neuen, sinnreichen Gabelung dieser so grundverschiedenen Künste überhaupt. R

MÜNCHEN

In München augenblicklich große Stille. Goltz hat zwei Monate überhaupt geschlossen. Bei C a s p a r i sieht man gewandte, blumige Malereien von F. H e r p f e r, die oft noch in aquarellistischer Improvisation steckenbleiben, zu einer durchgreifenderen Zusammenfassung in Form und Farbe kommen sollten, auch wenn sie noch so lockerfarbig bleiben wollen. Die Malereien J. W. S c h ü l e i n s haben leider zu-

viel Zerfallendes, verwelkend Dekadentes, um menschlich bleibend anzusprechen. Sie müßten ein abgeleitetes, expressives Schmücken weit mehr überwinden, um allem Ernste oder der wahren Lieblichkeit des Daseins und der Umwelt gerecht zu werden.

Die Arbeiten Malys und Wrampes mußte ich versäumen. Die Malereien von A. Jutz, der allein ein tonstufiger Graphiker sein dürfte, überzeugen schwerlich. R

PERSONALIEN

Prof. Dr. Leo Bruhns, Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Rostock, ist als Nachfolger Pinders, der bekanntlich im Frühjahr den Münchner Lehrstuhl besetzt, an die Leipziger Universität berufen worden. Bruhns erfreut sich in Fachkreisen eines außerordentlichen Rufes, den er 1920 mit seiner bei Klinkhardt & Biermann als Buch erschienenen Habilitationsschrift über „Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540" begründet hat. Dieser wichtige Beitrag zur Geschichte der deutschen Renaissance hat erstmalig ein paar interessante und bis dato übersehene Künstlerpersönlichkeiten herausgestellt. b

In Brüssel starb Hyppolite Fierens-Gevaert, der Hauptkonservator der König-

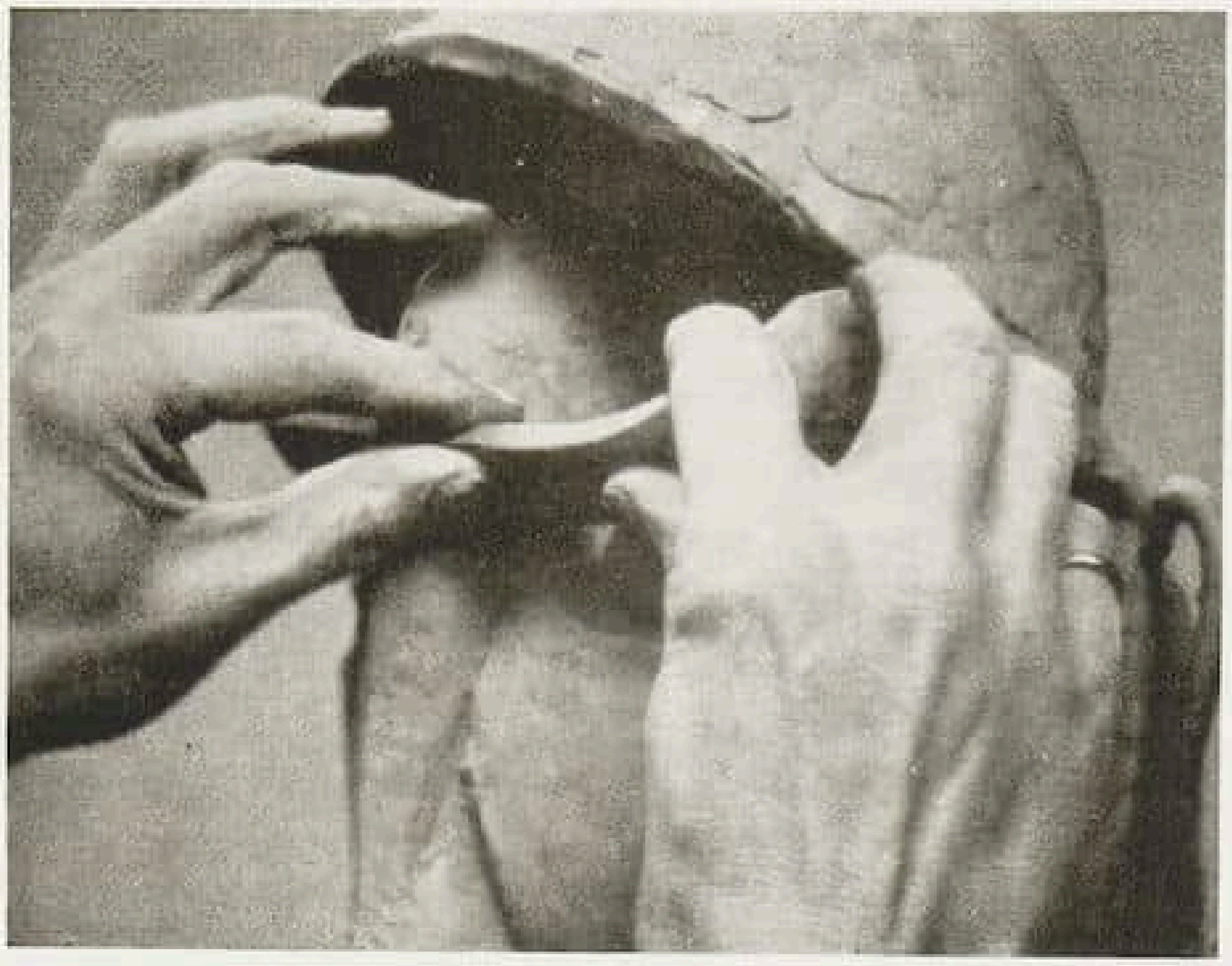
Wilhelm Schmid Stilleben
Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin
Ausgestellt im Frankfurter Kunstverein

Richard Herber Feuerwehrmann
Mit Genehmigung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin
Ausgestellt im Frankfurter Kunstverein

lichen Museen und Professor der Kunstgeschichte an der Universität Lüttich. Der Verstorbene begann ursprünglich als Opernsänger, war eine Zeitlang Kunstkritiker in Paris, schrieb dann einige Studien über altflämische Meister. Er erreichte ein Alter von 53 Jahren. H

Die italienische Kunstwissenschaft hat in den letzten Monaten den Verlust von Luigi Dami und Giacomo de Nicola zu beklagen gehabt. Dami, der mit 44 Jahren aus dem Leben gegangen ist, ist durch seine Aufsätze in „Rassegna d'arte", „Bollettino d'arte", „Arte e Storia" und „Dedalo" hinlänglich bekannt. Bekannt sind ferner seine Verdienste, die er sich um die Organisation der Seicentoausstellung erworben hat; auch auf das Gedeihen der Zeitschrift „Dedalo" hat er als leitender Herausgeber nachhaltigen Einfluß gehabt.

Giacomo de Nicola war in den letzten Jahren Direktor des Bargello; seine Studien über Plastik und Goldschmiedekunst der Renaissance haben ihn auch über Italien hinaus verdientermaßen bekannt gemacht. Sein Tod erfolgte unter besonders merkwürdigen Umständen, da er wahrscheinlich einem Verbrechen zum Opfer gefallen ist. L S



Rudolf Belling bei der Arbeit. Entwurf zur Maske (Kunstarchiv)
(Zu dem Beitrag »Schaffende Hände«)

„SCHAFFENDE HÄNDE." EIN FILM

In den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst wurde der neue Bildhauerfilm des Instituts für Kulturforschung zum ersten Male der Öffentlichkeit gezeigt. Dr. Hans Cürlis hat da zusammen mit Walter Türck, dem Operateur, eine ganz ausgezeichnete Arbeit geleistet, die es nicht nur verdient, in weitester Öffentlichkeit bekannt zu werden, sondern auch behördlich und privat jene materielle Unterstützung zu erlangen, die einen sachgemäßen Ausbau ermöglicht. Abgesehen davon, daß das Publikum ganz anders zu einem Künstler und seinen Arbeiten steht, wenn es einmal die Möglichkeit gehabt hat, ein Werk emporwachsen zu sehen, daß also ein besseres Verhältnis zwischen zwei sich immer mit Mißtrauen betrachtenden Parteien angebahnt wird, ist es für die Nachwelt von größtem Werte, sich über die Arbeitsweise hervorragender Künstler Rechenschaft geben zu können. Schon heute erschüttert es uns jedesmal von neuem, wenn wir auf dem Malerfilm die Gestalt Lovis Corinths erscheinen sehen, der mit zitternder Hand eines seiner unwahrscheinlich schönen Aquarelle schafft. Der Bildhauerfilm bringt Lederer, Kolbe, De Fiori, Belling, Steger, Sintenis, Hitzberger. Mit aufrichtigem Bedauern vermißt man Barlach. Vielleicht ist es doch noch einmal möglich, diesen schwer traitablen Mann für die Angelegenheit zu gewinnen. — Übrigens ist über diesen Film eine bebilderte Veröffentlichung im Verlag des Kunstarchivs erschienen, auf die besonders verwiesen sei.

Kuhn

DAS GRABMAL SIXTUS IV.

Vor zwei Jahren wurde das Grabmal Sixtus IV. von Pollaiuolo aus St. Peter entfernt und in das neu gegründete Museo Petriano verbracht, da es in der Sakramentskapelle der Basilika infolge des unzureichenden Lichtes schlecht zu sehen war. Man hielt sich zu dieser Überführung des Monuments um so mehr für berechtigt, da man glaubte, daß es rein zufällig, nachdem es mehrfach seinen Standort in der Kirche gewechselt hatte, dorthin gelangt sei. Bei Restaurationsarbeiten ist aber nun vor einigen Wochen der Fußboden in der Sakramentskapelle entfernt worden und dabei sind in geringer Tiefe vier Marmorbogen mit den Särgen Sixtus IV., Julius II. und der Kardinäle Santoro und della Rovere gefunden worden. Dem Fund kommt mehr geschichtliche Bedeutung zu, da die Sarkophage keine künstlerisch bedeutungsvolle Dekoration aufweisen. Die Folge der Entdeckung ist, daß man nunmehr wieder daran denkt, das Denkmal Pollaiuolos an den alten Platz zurückzubringen.

L S

ZUM NEUEN BAUEN

ZUR WERKBUNDAUSSTELLUNG „DIE WOHNUNG" STUTTGART 1927

Die Stellung des Kritikers hat sich geändert. Er kümmert sich heute nicht erst um die Dinge, wenn sie fertiggebacken, wie eine Pastete vor ihm stehen, er beschäftigt sich mit ihnen, solange sie noch im Fluß sind. Denn Kritiker und Produktiver sind keine absoluten Gegensätze mehr. Vom „Schaffenden" wird heute in hohem Maß Einordnung und Ratio verlangt, vom Kritiker: Vision. Das heißt: es findet ein gesunder Ausgleich statt, wo früher ein zuviel an hemmungslos-ungebundener Phantasie herrschte (Künstler), wird Ratio und Verbundenheit eingeschaltet, und wo ein Denkapparat in Analogieschlüssen funktionierte (Kritiker), wird flexible Vision verlangt. Der Thron des Kritikers und der Thron des „Schaffenden" sind beide auf das wohltätigste erschüttert, und die Getrennten finden sich auf gemeinsamem Parterre. Denn sie wollen das gleiche: Hindernisse fortbannen, die die Verwirklichung unserer eigenen und starken Zeit hemmen möchten! Beide werden von den gleichen Momenten erregt: Von der Entwicklung, die im Werden ist. Beide werden von den gleichen Momenten gehindert: Von verfilzten Vorurteilen, die sich der merkwürdigsten Phraseologien bedienen, um durch ihr Scheinleben die Luft zu verpesten.

Das Programm der Ausstellung „Die Wohnung" verspricht in seinem ganzen Grundriß die erste Verwirklichung von dem zu werden, was man in Zukunft unter „Ausstellung" wird verstehen müssen: Abkehr vom repräsentativen Budenzauber, Eingliederung ins aktive Leben.

Zwei Dinge sind vorab zukünftig:

Die Beschränkung der Kommissionsmacht, das Bestreben, die Leitung möglichst in einer Hand konzentriert zu lassen und die bewußte Einstellung, auf das laboratoriumsmäßige, fließende, nichtabgeschlossene unserer Bestrebungen.

Besonderen Dank verdient die Leitung, daß sie mit dem alten Vorurteil bricht: ein Architekt dürfe nur innerhalb der eigenen Stadt- Landes- oder höchstens Zollgrenzen mit Bauaufträgen bedacht werden. Nichts ist heilsamer, als die architektonische Erkenntnis der an der Spitze Schreitenden sich durch Auftragserteilung an Ort und Stelle nutzbar zu machen. Nur so, nur am praktischen Experiment, kann wirklich geklärt werden, was für ein bestimmtes Klima, für bestimmte Gewohnheiten möglich und brauchbar ist und was verworfen werden muß.

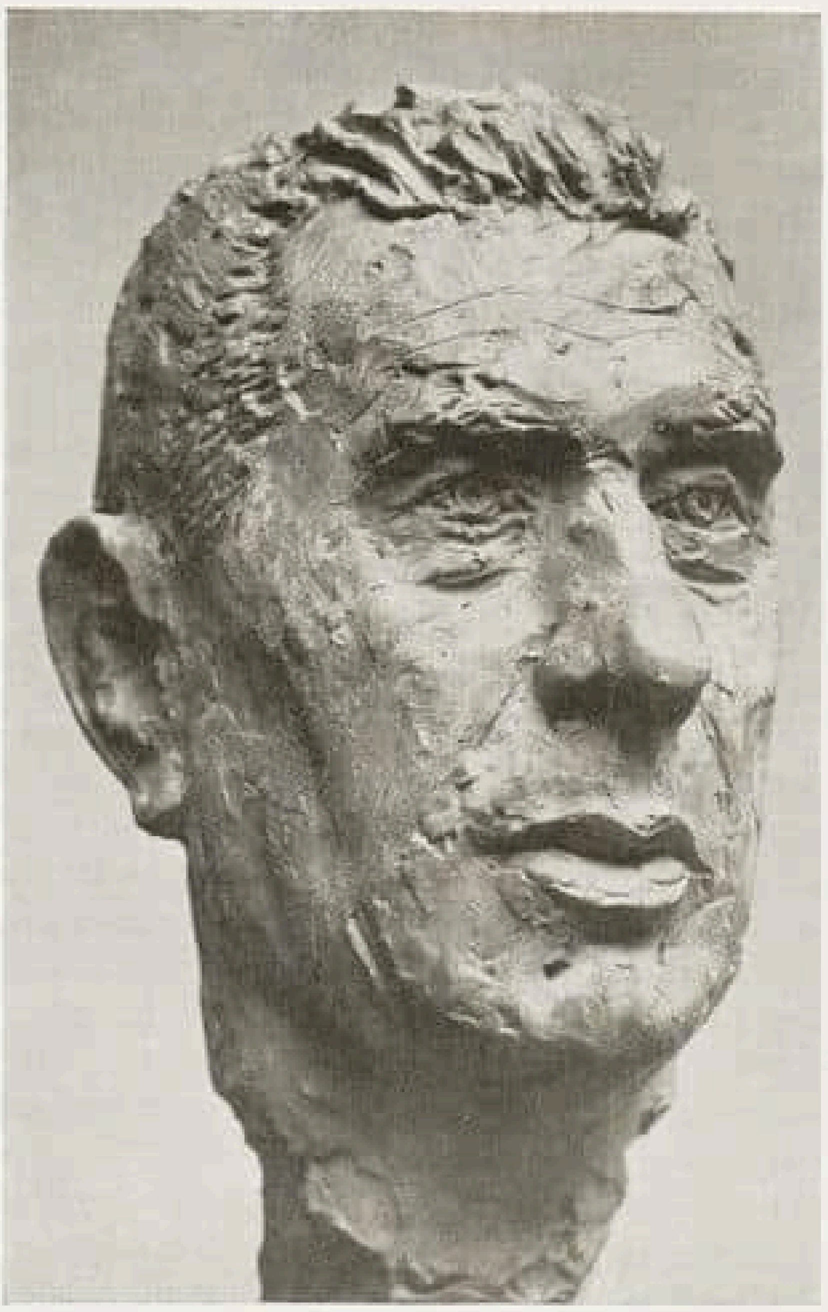
Es gehört heute noch immer Mut dazu, ausländische Architekten zu berufen, obwohl es eine Selbstverständlichkeit ist, sich jedes Hilfsmittels, das weiter bringt, zu bedienen.

In diesem Fall ist die Auswahl besonders interessant: J. J. P. Oud, Le Corbusier und Mart Stam bedeuten gleichzeitig die drei Etappen der neuen Architektur. Sie geht von dem Baumeister, der das Bestreben hat, Lösungen zu schaffen, die gleichsam ewige Gültigkeit haben (Oud) bis zum Gegenpol (Stam), der alle Architektur dem raschen Veränderungswillen unserer Zeit unterwirft und vom Bau fordert, daß er womöglich heute ein Kino, morgen ein Warenhaus, übermorgen vielleicht ein Lagerhaus sein könne: Gerüstbau. Oud der Holländer, hat das Glück, aus dem Land zu kommen, das die neue Entwicklung auf breitester Basis — wenn auch nicht immer mit der fortgeschrittensten Erkenntnis — geübt hat, an Erfahrung und sorgfältiger Durchdenkung des Bauorganismus steht er, durch die Gemeindebauten in Rotterdam seit 1919, an erster Stelle.

Le Corbusier, der Welschschweizer, hat

Bauhaus Weimar: Kinderzimmer, Eßraum, Küche

Aus Taut, »Die neue Wohnung« (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig)



Ernesto de Fiori
Bildnis des Kaufmanns Emil Flechtheim
Bronze Ausgestellt im Leipziger Kunstverein

eben seine erste Siedlung von einem halben hundert Häuser in Pessac bei Bordeaux hinter sich. Man kann seine Häuser nur verstehen, wenn man die ganze französische Entwicklung dahintersieht. Sie bestehen in ihrer tragenden Substanz aus einem halben Dutzend Betonsäulen, und es wird besonders wichtig sein zu erfahren, wie die leichte Bauweise für unser unfreundlicheres Klima sich bewährt.
Mart Stam (Rotterdam) ist vielleicht der internationalste der Architekten. Fäden führen von ihm nach Rußland, Fäden führen ihn nach Amerika. Von dem üblichen Begriff der Monumentalarchitektur sind seine Bauten am weitesten entfernt. Er nähert sich einer anonymen Ingenieurarchitektur. Ihn reizen Probleme, die mit Bewegung verbunden sind: Bahnhöfe, Hochhäuser von Schwebebahnen durchdrungen. Daher sein eigentliches Gebiet: Großbauten.
Die deutschen oder österreichischen Architekten brauchen an dieser Stelle keine Wegleitung. Dankbar ist man, daß man einige Berliner Modegrößen vermissen darf und dafür neben Taut, Gropius usw. Leute findet, die viel zu lange über Projekten sitzen mußten wie Mies van der Rohe, Hilberheimer, Scharoun.
Neben der Siedlung dieser Architekten, neben der Darbietung des ganzen Wohnbetriebes könnte aber vorab Eines wegleitend werden: die Ausstellungen neuer Materialien. Nicht nur die Baustoffe, die Konstruktionen beim Versuchsgelände nahe der Siedlung, sondern auch jene anonymeren Bestandteile, wie Gummi, Fußbodenbelag, neue Wandbekleidungen. Die Industrie liefert heute — vielfach ohne es selbst zu wissen — Materialien für den künftigen Wohntyp.
Man könnte fast sagen: so viel Materialien, so viel ungenutzte, unentdeckte Möglichkeiten.
Kein Sinn ist beim Publikum und dem üblichen Architekten weniger geschult, als der Sinn für die Struktur des Materials, für die Möglichkeiten — auch künstlerischer Art, die in dem Zusammenklang verschiedener Oberflächenwirkungen— etwa Kalkwand und Ölfläche liegen — Wirkungen, die z. B. Picasso oder Archipenko um 1912 bereits in ihren abstrakten Kompositionen verwendet hatten. Aber nicht bloß um den Zusammenklang verschiedener Materialien handelt es sich, sondern um die Materialien selbst. Durch eine entsprechend angeordnete Aufstellung könnte — es ließe sich denken, daß ein abstrakter Maler hier das Kommando übernähme — vielleicht einmal dem Publikum gezeigt werden, daß die Materialien schon durch die Wirkung ihrer Struktur eine gewisse Magie auszustrahlen vermögen, es gibt — um nur Willkürliches anzudeuten — Glanzeternit, der in seiner leuchtenden Festigkeit für unsere Zwecke die Wirkung des zufällig geaderten Marmors übertrifft, es gibt strahlend farbige hochglanzige Wachstücher, deren ästhetische oder praktische Anwendungsmöglichkeiten, noch kaum angetönt worden sind, so wenig wie des Aluminiums oder der Spritzölanstriche, die Kälte und Wärme gleich unverändert überstehen. Es gibt Möglichkeiten, wo man hinblickt. Und wenn es heute eines Genies überhaupt bedürfte, so müßte das ein Genie sein, das die verborgen aufgestapelten Materialien visionsmäßig ihrer erlösenden Verwendungsmöglichkeit zuführte.
Welches Gebiet man auch antönen mag: diese Ausstellung könnte durch ihre ganze Problemstellung tatsächlich den Weg zu unserer baulichen Verwirklichung freimachen.

Giedion

KUNST-LITERATUR

FANNY LEWALD: RÖMISCHES TAGEBUCH 1845/46. Herausgegeben von Heinrich Spiero. Mit 8 Tafeln. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1927. 308 Seiten. 8°.

Dem schicksalreichen Sichfinden zweier bedeutender Menschen sind diese Tagebuchaufzeichnungen gewidmet. Aber der Liebesroman der Schriftstellerin Fanny Lewald ist mehr als ein gewöhnliches Tagebuch. Eine feingeistige Künstlerin führt uns mit instinktsicherem Taktgefühl in den Bereich ihres intimsten Gefühlslebens und rollt, formal und gedanklich mit ihren Erlebnissen wachsend, das allmähliche Entstehen und schnelle Heranreifen einer unbegrenzten aber hoffnungslosen Leidenschaft vor uns auf. Adolf Stahr, der damals vierzigjährige Gelehrte und Lehrer in Oldenburg, der Frau und Kinder daheim hat, liebt die schon vierunddreißigjährige Fanny Lewald, die seine Leidenschaft nicht minder heftig erwidert. Unsere Anteilnahme am Geschick dieser Liebenden steigert sich, je mehr wir uns dem tragischen Abschluß nähern: Adolf Stahr muß zurück in seine kleinbürgerliche oldenburgische Heimat, in sein Haus mit allen Nöten des Alltags, und die Möglichkeit einer Wiedervereinigung der beiden scheint ausgeschlossen.

Daß diese Blätter auf dem Boden Roms entstanden sind, gibt ihnen ihre bestimmende Note. Die Verfasserin, die ihren klaren Blick für Menschen und Ereignisse hier besonders bewährt, führt uns das Leben der damaligen Gesellschaft und Geselligkeit lebendig vor Augen. Wir werden zu Ottilie von Goethe und Adele Schopenhauer, in den Salon der Sibylle Mertens und zu einer großen Reihe von Künstlern und Gelehrten des Rom der vierziger Jahre geführt.

Hier kommt nicht nur der Literatur- und Italienfreund und der Literaturhistoriker, im besonderen der Goetheforscher auf seine Kosten, der innerhalb der Generation, die die Brücke von seinen zu unseren Tagen bildet, wertvolle Einblicke in den übermächtigen Einfluß Goethes auf die Geistigkeit jener Tage tun kann, sondern es wird auch den Kunsthistoriker und Rom-Spezialisten vieles geboten, was das Verständnis der Zeit und ihrer Inhalte bedeutend erhellt. Wertvoll sind die Beiträge zu einer Anzahl von Künstlern, unter denen sich allerdings kein wirklich Großer befindet. Vor allem aber ist es die Persönlichkeit Adolf Stahrs, die dem Leser hier nahegebracht wird. Der Autor eines der damals meistgelesenen Italienführer: „Ein Jahr in Italien" wird von seiner persönlichsten Seite gezeigt, und in seiner Person wird die geistige Haltung der Besten der Zeit, in denen das pantheistische Freidenkertum und die Ideale einer vollendeten Harmonie im Sinne Goethes mit einem nervösen Temperament im Vorgefühl nahender geistiger Umwälzungen im Widerspruch stehen, durchaus lebendig gemacht. Damit offenbart sich uns ein neues Glied in der Entwicklung, die von Winckelmann zu Burckhardt führt.

Als ihre Verbindung mit Stahr sich längst erfüllt hatte, kleidete Fanny Lewald ihr Tagebuch in seine heutige Form. Das schon damals zum Druck vorbereitete Werk ist heute endlich von Heinrich Spiero mit kundigen Worten eingeleitet und herausgegeben worden. Ihm und dem Verlage, der auf die gelungene Ausstattung des Buches alle Mühe verwandt hat, wissen wir für diese späte Gabe Dank.

Rudolf Wittkower

KARL SCHEFFLER: DIE EUROPÄISCHE KUNST IM 19. JAHRHUNDERT. Bd. I. Geschichte der europ. Malerei bis zum Impressionismus. Mit 242 Abb. Berlin, B. Cassirer 1926.

Das Gesamtwerk behandelt Malerei und Skulptur Europas vom Klassizismus bis zur Gegenwart; der bisher erschienene erste Band die Malerei bis an die Schwelle des Impressionismus. Die Einteilung ist nicht sehr glücklich, und weshalb Architektur und Kunstgewerbe ausgeschaltet wurden, ist nicht gesagt. Scheffler wäre gerade für diese Gebiete sehr legitimiert gewesen.

Das Positive dieses ersten Bandes liegt in den oft vorzüglichen Einzelcharakteristiken. Die spekulative, vom Ethischen ausgehende Betrachtungsweise Schefflers wird der Synthese von Persönlichkeiten besonders gerecht. Freilich ist sie auch um ihrer deutschen Tiefgründigkeit willen nicht sehr amüsant zu lesen. Doch stößt man immer wieder auch auf schriftstellerische Glanzpunkte, wenn sich der Vorliebe des Autors so günstige Objekte darbieten wie z. B. Corot, Leibl oder Scholderer. Andere, weniger Begünstigte, dürfen sich dafür ein wenig beklagen. Es fällt auf, daß die Münchener fast alle zu kurz kommen, selbst so einwandfreie und jeder Akademie entzogene Gestalten wie Kobell oder Haider; und daß bei den „Vorläufern" weder Ziesenis noch Georg

Wilhelm Kolbe genannt werden, darf erwähnt werden, weil sehr viel kleinere Geister als Repräsentanten ihrer Epoche auftreten dürfen und Schefflers Gewissenhaftigkeit sonst nirgends ausläßt.

Was aber dem Ganzen, bei allen Vorzügen im Detail, den Stempel des Unübersichtlichen aufprägt, ist die Subjektivität der begrifflichen Einteilung. Scheffler setzt selber in einer gedankenreichen Einleitung die Schwierigkeiten auseinander, die in dem Durcheinanderwirken von Stil (historischer Betrachtungsweise) und Künstlerpersönlichkeit (resp. Bilderkritik) für den Geschichtsschreiber liegen. Da nun seine Stärke in kritischer Synthese liegt, so wäre es das beste gewesen, altüberkommene Einteilungen bei der ungeheuren Stoff- und Namensfülle beizubehalten, anstatt die Wölfflinschen Begriffskategorien der offenen und der geschlossenen Form ausschließlich auf die Entwicklung von 150 Jahren als Leitmotiv anzuwenden und dieses Unbestimmte noch durch eine befremdende Verlagerung des Begriffs „Romantik" zu verwirren. Romantik, so sehr die Geister sich über ihre Definition erhitzen, ist ohne Ausnahme bisher auf sämtliche Anschauungsformen der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bezogen worden. Scheffler teilt diese unter „Nazarener" und „Biedermeier" auf (zu welchen er z. B. den von ihm recht verkannten Runge nebst C. D. Friedrich zählt), dehnt dafür seine „Romantik" von 1820—60 und subsumiert sie unter die Phase der „sich öffnenden Form", wonach sie also von Géricault bis zu Puvis und von Rottmann bis zu Leibl reicht. Courbet und der Leiblkreis („Schönes Handwerk") sind ihm „passive Romantik". Nun kann man ja die gangbaren und einigermaßen begründeten historischen Namen getrost umstülpen, wenn man seine Umwertung solcher Werte begründet. Allein Scheffler begründet sie nicht, sondern spricht ohne weiteres als von feststehenden Begriffen, und so ist die Folge, daß eine heillose Verwirrung entsteht und man sich gar nicht mehr auskennt, wo man diesen und wo jenen Künstler zu suchen habe.

Das Drollige ist, daß er sich eigentlich selber widerspricht, indem das ihm Wertvollste (Das Schöne Handwerk) dabei seinem Kontrastbegriff (des „Gestaltenden") eingepreßt wird.

Die Erscheinung des Buches ist stattlich und würdig, wie immer bei den Ausgaben des B. Cassirerschen Verlages, mit monumentalem Einband, klarem Druck und sehr schönen und gewählten Abbildungen. Paul F. Schmidt

PAUL SCHUBRING: DIE ARCHITEKTUR DER ITALIENISCHEN HOCHRENAISSANCE. Hugo Schmidt Verlag, München.

Als Fortsetzung seiner „Architektur der italienischen Frührenaissance" läßt Schubring den vorliegenden Band erscheinen. Nur ein souveräner Beherrscher der Renaissance konnte auf so knappem Raume von 106 Seiten das üppige Material zum harmonischen Bau fügen.

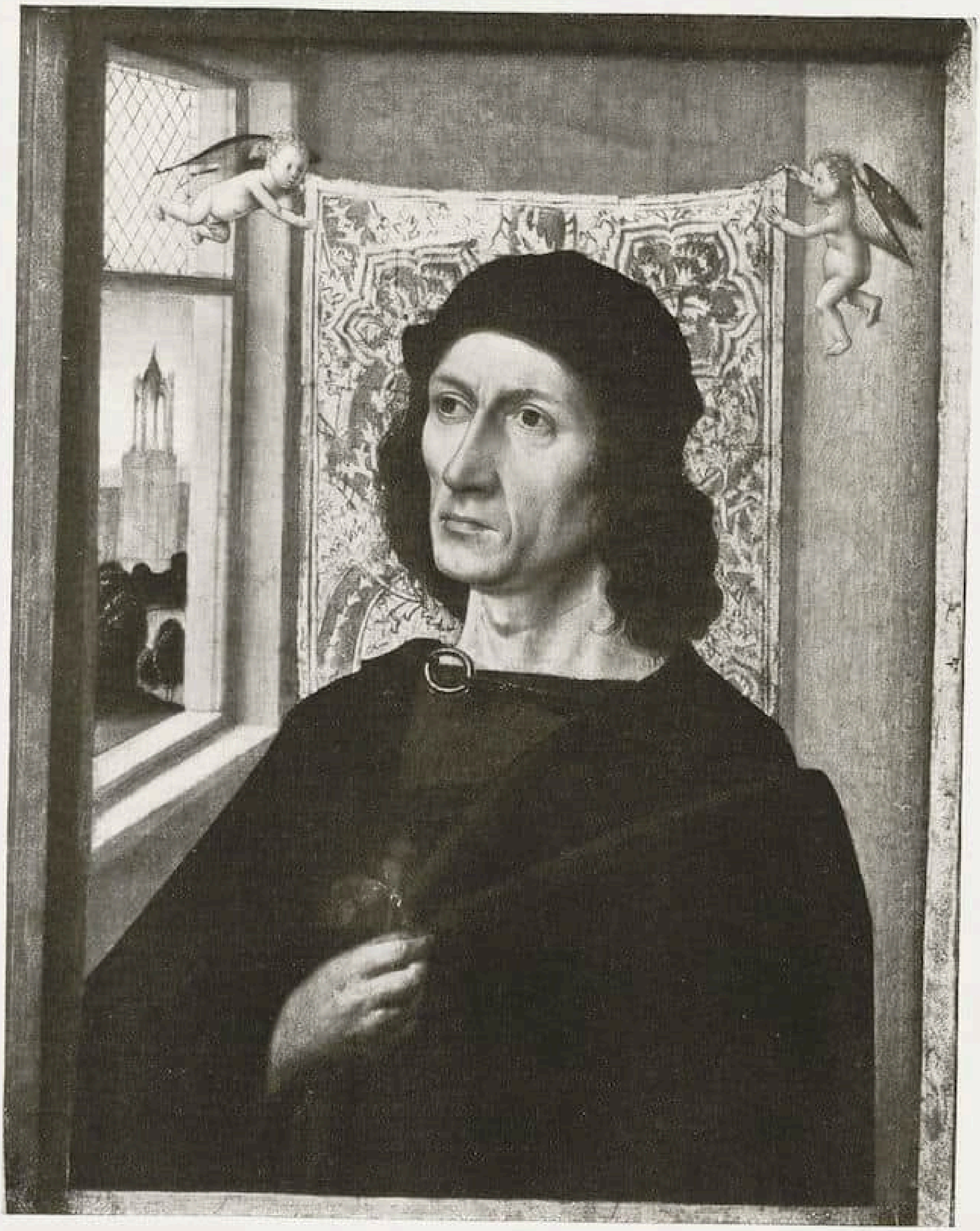
Das Wesentliche über die Stilentwicklung an sich und die betreffenden Beispiele wird von dem Verfasser geboten, und zwar in einem Tone, der gut die Mitte zwischen Belehrung und Unterhaltung einzuhalten weiß. Dabei hat Schubring sich möglichst freigehalten von akademischen Floskeln und einige Male mutig und mit gutem Recht der Meinung Jakob Burckhardts widersprochen, wie zum Beispiel in bezug auf die Fassade des Palazzo Farnese oder Michelangelos Vorhalle der Laurenziana.

Treffsicher ist die Formanalyse des Palazzo Farnese und das Urteil über Palladio als Künstler.

So kann das handliche, leicht auf die Reise mitzunehmende Buch mit seinen vielen Abbildungen als Führer auf Italienfahrten und als Leitfaden zum Studium wie der vorhergehende Band über das Quattrocento sehr empfohlen werden. Es bleibt zu hoffen, daß Schubring zum Abschluß uns auch einen dritten Band über „Die Architektur des italienischen Barock" schenken wird. S Sch

WALLRAF-RICHARTZ JAHRBUCH. Herausgegeben von der Wallraf-Richartz-Gesellschaft in Köln. Dritter und vierter Band. 1926/27. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Der Doppelband des bekannten von Walter Cohen geleiteten Jahrbuches verdient diesmal besondere Bedeutung. Wir heben aus der Fülle der Beiträge und Miszellen folgendes hervor: P. O. Rave. S. Severus zu Boppard; R. Hamann. Motivwanderung von Westen nach Osten; A. L. Mayer. Simion de Colonia; F. Rademacher. Gotische Gläser in den Rheinlanden; F. Winkler. Stadtkölnische Buchmalerwerkstätten im 15. Jahrhundert; A. Liebreich. Der mittelalterliche Altar im erzbisch. Museum zu Utrecht; M. Konrad. Das Weltgerichtsbild im Stadthause zu Diest; O. H. Förster. Der Linzer Altar und die Frühwerke des Meisters des Marienlebens; M. J.



Meister des Bartholomäus-Altars
Aus Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1926/27

Männliches Bildnis
New York, Privatbesitz

Friedlaender. Neues über den Meister des Bartholomäus-Altars (vgl. Abb.); C. Hofstede de Groot und W. Spies. Die Rheinlandschaften von Lambert Doomer; W. Baumeister. Zur Geschichte des Lebrunschen Jabachbildes. (Das Berliner Bild ist eine Replik!) R. A. Peltzer. Eine niederländische Künstlerkolonie in Aachen im späten 16. Jahrhdt.; H. Weidner. Deckengemälde Antonio Belluccis im Bensberger Schloß; H. F. Secker. Unbekannte Frühwerke Feuerbachs in Köln. (Sehr wichtig. Studie zur „Mirjam", Studie und Bild „Der Dichtergarten".) — Alles in allem: ein wissenschaftlich wertvoller Band.
Eberlein

SAMMLER UND MARKT

VERSTEIGERUNGEN

ANTWERPEN

Aus dem Nachlaß Flor Burton kommen im Cercle Royal Artistique in der rue Arenberg am 14. März unter Leitung der Herren F. und V. Claes Gemälde alter Meister zur Versteigerung, insgesamt 82 Nummern, die sich auf die europäische Kunst des 16. bis 19. Jahrhunderts verteilen. Ein reich illustrierter Katalog ordnet den Bestand der Sammlung nach Schulen und enthält außerdem einen besonderen Bildteil, der die Hauptwerke reproduziert. Im Mittelpunkt des Nachlasses steht selbstverständlich die vlämische Kunst, die die Nummern von 11—39 behauptet, darunter eine Madonna von P. P. Rubens, die sich als eigenhändiges Meisterwerk ausweist, während es andere Werke dieser Abteilung gibt, die der Werkstatt des Rubens zugewiesen werden. Zu nennen ferner eine Landschaft von D. Teniers d. J., ein Stilleben von Jan Fyt u. a. — Unter den italienischen Bildern gibt es eine eigenhändige Variante zu dem Londoner Correggio „Merkur, Venus und Amor" und zahlreiche Arbeiten von den beiden Carracci und ihren Zeitgenossen. Sehr reich ist auch die holländische Schule vertreten mit Arbeiten von Pieter Lastman, B. van der Helst, N. Berchem, Sir Peter Lely, Michel Mierevelt, A. van Beyeren und Ph. Wouvermans. Dazu ein Einzelwerk des Hoppner als Vertreter der englischen Malerei und eine vlämische Tapisserie des 17. Jahrhunderts mit einer mythologischen Szene. G

P. P. Rubens Madonna mit dem Jesuskind
Versteigerung F. u. V. Claes, Antwerpen am 14. März 1927

BERLIN

Für den 12. April ist bei Paul Cassirer die Versteigerung der Sammlung Leo Lewin vorgesehen. Hier handelt es sich ausschließlich um moderne Meister. Wir heben hervor Menzels „Prozession in Gastein", zehn Bilder von Liebermann, so der „Biergarten", mehrere Slevogts, Werke von Corinth, Daumier und den großen Franzosen. Im nächsten Heft kommen wir ausführlich noch darauf zurück.

Ende April wird bei derselben Firma die berühmte Sammlung des verstorbenen Regierungspräsidenten von Köln, Graf Adelmann, zur Versteigerung gelangen. Sie umfaßt Holzfiguren von hoher Qualität, darunter eine oberrheinische Madonna vom Ende des 14. Jahrhunderts, die auf der Kölner Jahrtausendausstellung besondere Bewunderung erregt hat, Gemälde, so ein Bild des Meisters der Magdalenen-Legende (dieses nicht aus dem Besitz von Graf Adelmann), kunstgewerbliche Gegenstände aus allen Zeiten: Emaille, Silber, Glas, Elfenbein, Porzellan, Dosen, Textilien und schöne Möbel des 16.—18. Jahrhunderts. Das Wichtigste jedoch sind die Uhren, deren Entwicklung die Sammlung von den Anfängen bis in das 18. Jahrhundert an hervorragenden Beispielen zeigt. Nicht weniger als 150 Standuhren sind vorhanden, unter denen ein selten schönes Stück in Globusform. K

BRÜSSEL

Eine ausgezeichnete Sammlung alter Meister kommt am 14. März in der Galerie Georges Giroux unter den Hammer, die sich aus Beständen kleinerer Sammlungen zusammensetzt und einige 80 Werke vereinigt. Unter diesen ist die niederländische Malerei gut vertreten durch mehrere Arbeiten des jüngeren Peter Brueghel, hervorragend ähnlich das 17. Jahrhundert der flämischen Kunst durch mehrere Bilder des van Dyck, durch eines der berühmtesten Werke von D. Teniers, ferner durch Arbeiten von Jordaens, Fyt, Sieberechts, Snyders u. a. Unter den Holländern des 17. Jahrhunderts befinden sich eine vollsignierte

Kölner Meister, erste Hälfte des 14. Jahrh. Mutter Gottes
Sammlung Graf Adelmann, Köln. Versteigerung Ende April durch
Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin

prächtige Landschaft von Hobbema, zwei Hauptwerke von Albert Cuyp, eine schöne Landschaft von Ph. Koninck und Porträtstücke von Luttichuys, Mierevelt und Ravensteyn. Das 18. Jahrhundert repräsentieren Greuze, Pater und Canaletto. Elfenbeinskulpturen des 17. Jahrhunderts und zwei prächtige Brüssler Wandteppiche mit der Marke der Manufaktur des François van den Hecke, die zu den größten Seltenheiten dieser Art zählen und vorzüglich erhalten sind, beschließen diese nicht alltägliche Kollektion. G

FREIBURG i. BR.

Am 15. März findet hier durch die Altkunst G. m. b. H. die Versteigerung der Sammlung Vogel-Cronberg statt, die wertvolle Stücke enthält.

Unter den etwa 60 Gläsern gibt es schöne Stücke des 17. Jahrhunderts zum Teil mit Silbermontierung. Deutsche Fayencen und Porzellane sind gut vertreten. Besonders interessant ist ein Hamburger Krug mit der Jahreszahl 1652, einige Hausmalerstücke und gutes Delft. Zu nennen außerdem ein Ansbacher Krug (grüne Familie), ferner Berliner und Frankfurter Fayencen. Unter den Möbeln ein oberrheinischer Schrank, ein Barock-Bücherschrank von 5 m Breite, welcher wohl aus einer Klosterbibliothek stammt. Unter den Teppichen gibt es solche des 17. und 18. Jahrhunderts, die ebenfalls nicht alltäglich sind. Un-

ter den Bildern endlich sind zwei Holztafeln zu nennen, die Schongauer nahe stehen.

MÜNCHEN

Die für Anfang Mai vom Antiquariat Karl & Faber in München geplante Versteigerung der Barocksammlung Manheimer verspricht eine Sensation auf dem Büchermarkt zu werden. Noch nie ist eine derartige, die Zeit von Opitz bis zum Auftreten Gottscheds umfassende Bibliothek zusammengestellt worden, eine Zeit, deren Autoren viel seltener und schwerer erreichbar sind, wie die der nachfolgenden klassischen Periode. Dr. Viktor Manheimer, als Gryphiusforscher bekannt, hat seine großen Kenntnisse dieser Epoche dazu verwandt, in jahrzehntelanger Arbeit Stück für Stück die Kostbarkeiten zusammenzutragen, die jetzt diese herrliche Sammlung ausmachen. Der Sinn und das Verständnis für diese wichtige Epoche des deutschen Geisteslebens, der Zeit, in der die Sprache Goethes vorgeformt wurde, ist ja erst neuerdings erwacht und noch im Werden begriffen. Uns, die wir Sinn für die bildende Kunst der Barockperiode bekommen haben, ist auch die literarische Äußerung dieses Zeitabschnittes interessanter geworden. So werden die berühmten Seltenheiten, wie die beiden ersten Drucke von Grimmelshausens Simplicissimus, der Nürnberger Trichter, Logaus Erstes Hundert seiner Sinngedichte, Weckherlins Stuttgarter Festzug, Zincgrefs allererste Opitzausgabe und des Herzogs Anton Ulrich Buch von der Fruchtbringenden Gesellschaft begehrte Objekte bilden, für die auch schon Amerika sein Interesse angemeldet hat. r

PARIS

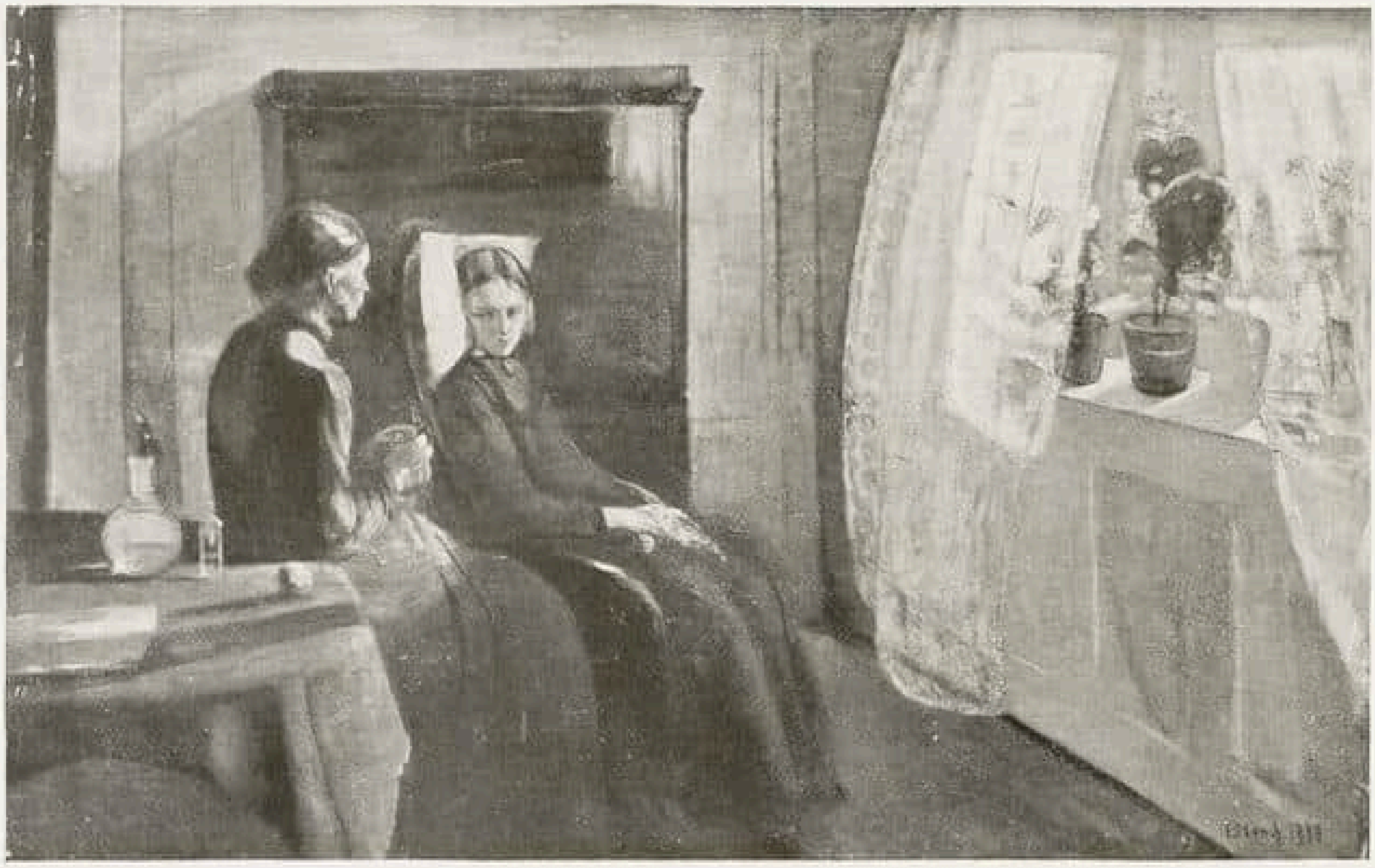
Eine Versteigerung von ebenso großem künstlerischen wie biographischen Interesse wird die Vente Théodore Duret sein, die jetzt nach dem Tode des berühmten Kritikers laut testamentarischer Bestimmung in Kürze bei Bernheim jeune unter den Hammer kommen wird. Diese Sammlung, die von allen großen französischen Impressionisten des 19. Jahrhunderts, vor allem aber von Courbet und Manet bedeutende Werke enthält, ist reich an persönlichen Erinnerungen und dürfte schon aus diesem Grund ein gesellschaftliches Ereignis besonderer Art werden. G

WIEN

Zwischen dem 16. bis 18. März findet bei Glückselig wieder einmal eine umfangreichere Antiquitätenauktion statt, die auch eine stattliche Anzahl von Bildern älterer Meister enthält. So u. a. ein großes „Martyrium des hl. Andreas" von der Hand W. Pleydenwurffs. Besondere Beachtung heischen zwei allegorische Skizzen, die Rubens für eine Triumphpforte entwarf, die zu Ehren des neuen Statthalters der Niederlande, des Kardinalinfanten Ferdinand, anläßlich seines Einzuges in Antwerpen am 17. April 1635 errichtet wurde. Daneben finden wir noch zahlreiche andere bekannte Künstlernamen, wie Terbruggen (der mit zwei ausnehmend schönen Halbfigurenbildern, Schäfer und Schäferin darstellend, vertreten ist), E. van de Velde, A. Hondius, Carlo Galli da Bibiena, J. B. Greuze, J. M. Schmidt (Kremser-Schmidt), Angelika Kauffmann, Daffinger und Ender. P-N

Delfter Fayencen

Versteigerung der Sammlung Vogel-Cronberg am 15. März durch Altkunst, Freiburg



Edvard Munch — Frühling. 1889
Museum, Oslo

EDVARD MUNCH UND DER GEIST SEINER ZEIT

ANLÄSSLICH DER GROSSEN MUNCH-AUSSTELLUNG DER NATIONALGALERIE ZU BERLIN

VON ALFRED KUHN

Gleich hinter dem Tore der neueren Malerei liegt ein Kreuzweg. An ihm steht rechts der alte Cézanne mit grauem Knebelbart. In der Hand hält er eine Rolle, darauf die Worte geschrieben sind: »Alles in der Natur modelliert sich gemäß der Kugel, dem Kegel und dem Zylinder. Man muß auf Grund dieser einfachen Figuren malen lernen, nachher wird man alles machen können, was man will.« Links stehen van Gogh und Munch, mit flatterndem blonden Haar und blauen Augen. Van Gogh erzählt von dem Manne, den er malen will, und von seiner Liebe zu ihm, die er dabei ausdrücken möchte: »Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf statt der banalen Zimmerwand male ich die Unendlichkeit.« — Munch hört zu mit abgewandtem Gesicht. Vielleicht auch vernimmt er kein Wort. Sein Blick ist ins Wesenlose gerichtet. Er spricht nicht. Aber vor seinem starren Auge sieht er sich selbst in fröstelnder Einsamkeit unter dem Grau eines nordischen Himmels. Wolkenfetzen fegen vor dem kalten Rot der winterlichen Sonne vorüber, zu Trollen und Hexengestalten sich ballend, den neblichten Schlünden der finsteren Erde entstiegen, jagend in ein Ungewisses hinaus.

Keiner kann an diesem Kreuzweg vorbei, ohne sich zu entscheiden. Cézanne predigt das Maß, die Zügelung. Glorreich läßt er vor den Jünglingen als Lohn das »Museumsbild« erscheinen, das zehnfach geläuterte Kunstwerk. Die Romanen folgen begeistert ihm nach, die Franzosen, die Italiener, die Spanier. Aber die

Edvard Munch

Asche. 1895
Oslo, Museum

hellhäutigen Söhne des Nordens schlagen sich zu van Gogh und Munch. Vorwärtsgetrieben von der Unruhe ihres faustischens Herzens, schreien sie ihr Weh in die Welt, gefoltert von den Gesichten, die sie nächtlich umdrängen, von den schreckhaften Visionen ihrer finsteren Wälder, von der lähmenden Angst endloser Winternächte formen sie mit bebenden Händen die Symbole ihres Leids. Nicht Werke von heiterem Gleichmaß, gewachsen aus in sich ruhendem gefestigten Leben, glücklich sich breitend unter einem strahlenden Himmel, entstehen, sondern Spiegelungen zerquälter Seelen, hin und her geworfen zwischen Begierde und Ekel, zwischen Jubel und Zerknirschung, zwischen Liebe und Haß, Sklaven des erdigen Leibes, den zu überwinden die schmerzvolle Sehnsucht fruchtlos sich müht.

Riesengroß und schweigsam, einer Sphinx vergleichbar, steht Munch an der Schwelle der neueren Zeit, sie einleitend und ihr seinen Stempel gebend. Ihm nahe die Strindberg und Dostojewski, nordischöstliche Geister, die ein Menschenalter hindurch halb Europa regierten. Tief klafft die geistige Kluft nach dem Westen. Dort das Maß, die Gesittung, hier das Grenzenlose, das Menschheitliche. Dort das Kunstwerk als Ziel, hier der Mensch und im Menschen der Gott. Gibt es eine Brücke? Niemals. Euphorion mußte vergehen, der Sohn Faustens und der Helena, nordischen Ausdrucksdrangs und klassischer Formenbändigung.

★

Edvard Munch

Mutter und Tochter. 1913
Oslo, Museum

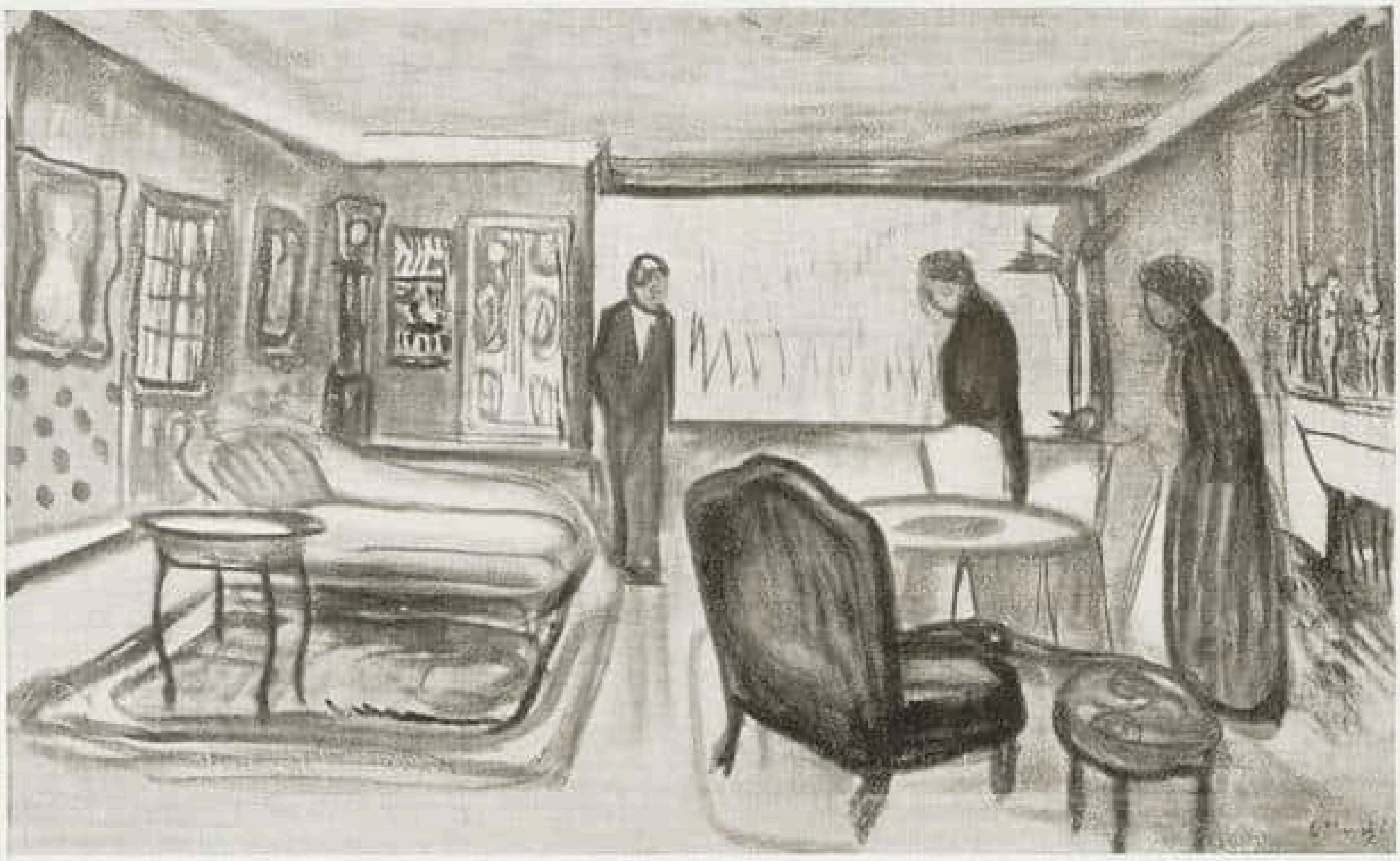
Es sind jene Jahre der Krämpfe, da das 20. Jahrhundert in schmerzvollen Wehen geboren wurde, jene Jahre, die man abschätzig in seltsamer Verkennung mit fin de siècle bezeichnete, als Munch in Berlin die Geister aufschreckte. Eben begannen die Impressionisten die breiteren Massen sich zu erobern, von Frankreich herüber, das einen Siegeszug des Gedankens von ungewöhnlicher Großartigkeit zurückgelegt hatte. »Bejahung der Diesseitigkeit« stand auf der dreifarbigen Fahne. Was 1789 unter blutigem Schafott gesät worden, stand jetzt in Frucht und Saft. Wie die droits de l'homme politisch den gesamten Kontinent, ja selbst die Staaten jenseits der Meere eroberten, so eroberte ihr Symbol, die Kunst, die Lande in steigender Art. Es ist jene des heiteren, sich mäßigenden Bürgers, der die Erde friedlich und vernunftgemäß mit dem Nachbar teilt, um ruhig sich ihres Genusses zu freuen. Eben, sage ich, hatte man in Deutschland dieses Credo in vollem Umfang aufzunehmen begonnen, da erschien ein Mann und trat es höhnend in den Staub. Grimmig war sein Lachen, als er wie ein Moritatensänger der ländlichen Jahrmärkte seinen Zyklus des Lebens in Berlin in öffentlicher Ausstellung entrollte: »Liebe« war er genannt: Sechs Bilder: Pubertät. Ein junges Mädchen zwischen Tag und Dunkel vor dem Meere, das mit dem Himmel zusammenströmt unter einem glühenden Monde. Alles scheint im Wirbel des kochenden Blutes zu kreisen. — Der Kuß. Zwei ineinanderfließende Leiber. Der Himmel ist fort und die Welt ist weit. Alles ist nur ein Strom, der zwei Menschen trägt, die in lächzender Brunst in-

Edvard Munch. Studie zu der Gespensteraufführung in den Berliner Kammerspielen. 1906

einanderdrängen. — Madonna. Ein Weib im letzten Moment der Hingabe mit dem Glorienschein der kommenden Mutterschaft. — Das Leid der Liebe. Ein Mann, in dessen Nacken sich ein Vampir verbeißt. — Eifersucht. Aus dem Rahmen wächst im Vordergrund ein starrender Männerkopf heraus. Hinter ihm wogt die Landschaft, Meer, Himmel und Strand und ein paar Menschen im Fernen. — Verzweiflung. »Auf einer Brücke oder so etwas ähnlichem, es ist ja auch vollständig gleichgültig, was es darstellt, steht ein Fabeltier mit weit aufgesperrtem Rachen. Der Held der Liebe existiert wohl nicht mehr: das Geschlecht ist aus ihm gekrochen und nun schreit es in die ganze Natur hinaus nach neuer Offenbarung, in der es von neuem dieselbe Qual, denselben Kampf durchleben könnte. Es ist etwas furchtbar Makrokosmisches in diesem Bild, es ist das Schlußtableau eines furchtbaren Kampfes zwischen Gehirn und Geschlecht, aus dem das letztere siegreich hervorgegangen ist« (Przybyscewski).

Nicht mehr die objektive Natur war dargestellt, gesehen durch ein individuelles Temperament, sondern ein individuelles Temperament sprach von sich selbst, wobei die objektive Natur schemenhaft zerfloß, bis zur Unkenntlichkeit sich veränderte. Nachdem eben noch durch die Impressionisten die Welt der Erscheinungen, die Gegebenheiten der Natur als vor allem maßgebend erklärt worden waren, gegenüber subjektiven »poetischen« Konzeptionen des Individuums, wurde auf einmal mit Leidenschaft das Vorrecht des Subjektiven betont, durch dessen Existenz die objektive Natur überhaupt erst bewußt werde.

Die genaue Parallele ist in Ibsen und Strindberg vorhanden. Ibsens Interesse galt der Kollektivität der Gesellschaft, die sich aus objektiv wahrnehmbaren naturgeschichtlich beschreibbaren, durch charakteristische Merkmale unterschiedene Glieder zusammensetzt. Was er zeigte, war das Leben dieser Ge-



Edvard Munch. Studie zu der Gespensteraufführung in den Berliner Kammerspielen. 1906

sellschaft, gesehen durch das scharfe Glas des Forschers. Seine Kunstweise entspricht durchaus der eines impressionistischen Malers. Es wird nichts gesagt und getan, was nicht als reale Gegebenheit möglich wäre. Die Person des Künstlers schaltet sich aus, verschwindet hinter dem Objekt, das gleichsam als Maschine einmal angetrieben, seinen Lauf vollendet, aus dem ihm eingegebenen Gesetz heraus. Westliche Ästhetik (Flaubert) regiert. Dem gegenüber ist für Strindberg einzig der Mensch interessant. Nicht nur, daß die Gesellschaft von ihm nicht als wesentlich empfunden wird, im Gegenteil: alle seine Helden sind asozial. Sie leben neben oder gegen die Gesellschaft. Ihr Streben ist allein darauf gerichtet, zu sich selbst zu gelangen, zum Urgrund ihrer eigenen Seele vorzudringen. Sie gehen unendliche Leidens- und Läuterungswege, die sie vom harmlosen Leben zufälliger Geschehnisse wegführen in die Gegenden der großen Einsamkeit, wo nur der Schlag des erschauernden Herzens hörbar ist unter dem riesenhaften Himmel des Ewigen. Ihre Gedanken kreisen um die uralten Fragen des Seins: um Leben und Tod, Liebe und Haß, um die Begier nach dem Weib, den Kampf der Geschlechter, um Sündenfall und Erlösung. Jedes zufällige Erlebnis wird zum Symbol, zum Meilenstein auf der Straße des Absoluten. Konnte Ibsen im Anschluß an die großen Franzosen nicht weit genug den eigenen Anteil an der Handlung tilgen, so kann Strindberg nicht innig genug das Ich betonen. Seine Hauptromane sind die eigene Lebensbeichte; in fast allen seinen Dramen nimmt er selbst sichtbar teil.

Strindbergs Auftreten in Deutschland liegt etwas später als jenes Munchs. Aber auch er mußte dann noch lange warten, bis er den Einfluß Ibsens überwunden hatte. Eigentlich bis zu den Jahren des Krieges. Er fand da genau dieselbe Situation, die einem Munch ein größeres Publikum erschloß.

Als der Zyklus »Liebe« im Jahre 1892 im Architektenhaus in Berlin ausgestellt wurde, wirkte er wie eine Fanfare im Geplätscher eines Scherzo. Wo

Edvard Munch　　　　Mordallee. 1919

gab es denn im Norden jenes schimmernde Licht, das Monets Seinebilder umspielt, die rosige Animalität Renoirscher Frauen? Das Leben war nicht ein französischer Vaudeville, eine amüsante Cocu-Komödie, in der am Ende doch jeder auf seine Kosten kommt.
Es ist das Leid des Menschen, das man enthüllen wollte. Zum Weh geboren, ist der Mensch von ihm umlauert. Auf dem Boden jedes Glases liegt es und aus der Ermattung jeder Liebesumarmung wächst es empor. Wir selbst sind die Welt. Die Sonne scheint durch uns, unsere Seele macht sie hell und trübe. Der Frühling blüht für uns. Unser Kummer läßt ihn verblassen. Der Sommer glüht durch uns. Der Glanz einer Liebe läßt ihn in Flammen aufgehen. Nicht eine objektive Welt zu malen, ist die Aufgabe, sondern sich selbst, seine Seele, in der die Welt sich spiegelt. »Seine (Munchs) Bilder«, schrieb in einer aufsehenerregenden schon oben zitierten Schrift von 1894 Stanislaw Przybyszewski, »sind geradezu gemalte Präparate der Seele in dem Momente, in dem alle Vernunftgründe schweigen, jegliche Vorstellungstätigkeit aufgehört hat, zu wirken: Präparate der tierischen, vernunftlosen Seele, wie sie sich windet und in wilden Stürmen aufwirbelt und in düsterem Dämmerungszustande hinsiecht und in wilden Schmerzenskrämpfen schreit und vor Hunger heult.«
Die große historische Tat Munchs ist es, der Seele des nordischen Menschen die eigene Sprache gestaltet zu haben. Er ist eine Art Luther. Wie es mit diesem nach dem kollektiven mittelalterlichen Menschen, der sich in Padua kaum von jenem zu Reims oder Bamberg unterschied, erst ein nordisches,

Edvard Munch Kinder. 1905

eigenartiges Gewächs gibt, das mit den angestammten Lauten von den eigenen Nöten spricht, so gibt es erst mit Munch eine Malsprache, die sich grundsätzlich von der frankoeuropäischen unterscheidet, die ununterbrochen geherrscht hatte. In jenen Jahren lösen Norden und Osten, Strindberg und Dostojewski, im geistigen Leben der Welt den Westen ab. An die Spitze der germanischen Malerei tritt Munch.

Nun ergibt sich hier ein seltsames Schauspiel. Die Entwicklungen überstürzen sich. Es hatte eine zage Germanisierung des französischen Impressionismus angefangen. Daran arbeiteten Trübner, Slevogt, Liebermann, Corinth. Eine klassizistische Kunst spezifisch deutschen Gepräges lebte daneben: Feuerbach, Marées, Klinger, und ein expressiver Monumentalstil volkshafter Art: Hodler. Das alles war in langsamem Werden. Da auf einmal erschienen die Munchschen Bilder und alles Vorherige schien matt, kompromißlerisch neben dieser Eindeutigkeit. Zehn Jahre hat es gedauert, bis man in Deutschland den Atem fand.

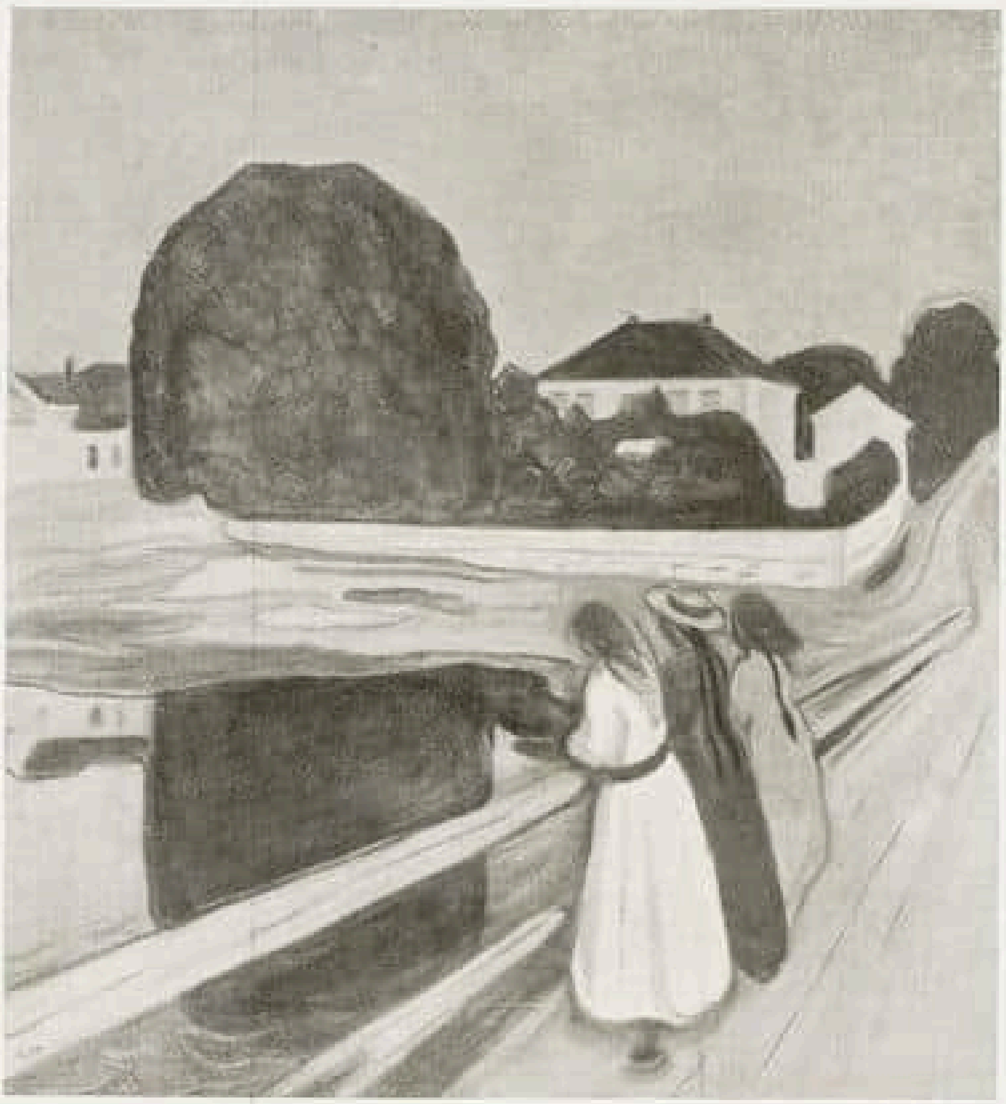
Er kam mit dem Sturmwind, der der großen Waffenauseinandersetzung vorausging. Damals reifte der Prozeß der Nationalisierung, der um die Jahrhundertwende begonnen hatte. Die nordische und östliche Welt, die bislang vom Westen Stichwort und Rede erhalten hatte, formte sich selbst die Sprache und trug sie nach vorne. Das Vordringen Dostojewskis, Strindbergs,

Edvard Munch Landschaft mit rotem Haus. 1926

van Goghs und Munchs ist der notwendige Ausdruck dieser Entwicklung. Des bürgerlichen Rationalismus müde, der 1789 in Paris stabiliert, den Geist der Welt mehr denn ein Jahrhundert beherrscht, stellte die germanische und slavische das Irrationale, ihrem eigenen Wesen immer vor allem eigen, wieder auf den Thron. An die Stelle des Maßes wurde das Grenzenlose gesetzt.
Der Beginn des 20. Jahrhunderts sieht die Nationalisierung des Geisteslebens in ganz Europa. In Frankreich die Hochwertung Poussins als Vertreters der klassischen Tradition, in Italien die »Valori Plastici«, anknüpfend an die große Zeit des Quattrocento, in Deutschland im Anschluß an Munch und van Gogh den Expressionismus der «Brücke«, nicht ohne Seitenblicke auf die Altmeisterkunst vor Dürer. Die Überhitzung der Jahre ist die Erklärung für jene sich überschlagende Entwicklung, von der wir oben gesprochen haben. So ist denn auch das Tempo des Kunstverlaufes in den Kriegs- und Nachkriegsjahren ohne Beispiel gewesen.
Und jetzt? Wir stellen fest: Der Einfluß Dostojewskis ist ebenso sehr zurückgegangen wie jener Strindbergs. Nach den furchtbaren Erregungen eines Dezenniums sehnt sich die Menschheit nach Ruhe und Heiterkeit. Nachdem man genügend die Tiernatur des Menschen erlebt, hat man wenig Lust mehr, in seine Seele hinabzusteigen, und sich darin umzusehen. Man bleibt lieber an der Oberfläche. Der Krankheitsbilder Dostojewskis und der religiösen Selbstquälereien Strindbergs überdrüssig, sucht man Gesundheit in Irdischkeit.

Diesem Bedürfnis kommt wieder der Westen entgegen. Sein Einfluß ist im Wachsen. Norden und Osten haben den Krieg verloren. In materieller, aber auch in geistiger Hinsicht. Ob nach einem Waffensieg des Nordens und Ostens hier nicht trotzdem eine Beruhigung, eine Formung hätte kommen müssen, steht dahin. Auf jeden Fall zeigt es sich in Rußland, daß der maßlose Individualist Dostojewski abgesetzt ist. Für ihn war kein Platz in einem festen Staatsgefüge. Tatsache ist, daß der Stil der »Neuen Sachlichkeit«, der in steigendem Maße sich ausbreitet, ein europäischer ist von ausgesprochen westlichem Gepräge. Er ist genau der Gegensatz des Munchschen: plastisch, bestimmt, klar — rational.

Somit ist Munch historisch geworden. Er hat dem Geist einer Völkerfamilie den Ausdruck gegeben, die ein Menschenalter hindurch an der Spitze der Welt gestanden. Er ist im wahren Sinne unsterblich geworden.



Edvard Munch — Sommernacht. 1905
Museum, Oslo

Otto Scholderer — Weinglas und Birnen

DAS STILLEBEN IN DER DEUTSCHEN UND FRANZÖSISCHEN MALEREI

VON GEORG BIERMANN

Immer wieder überrascht die Kunstgeschichte durch die besondere Art ihrer thematischen Fragestellung, wenn einmal versucht wird, an neuen Aufgaben Wechselbeziehungen aufzuzeigen und einzelne Dokumentationen der Kunst einem größeren Gesichtsfeld einzugliedern. Man spricht so gern von einer lebendigen Kunstwissenschaft und denkt dabei immer zuerst an eine Neuorganisation des europäischen Sammelwesens. Dabei übersieht man viel zu leicht die Wandlungen, die sich grade auf dem Gebiet der Ausstellungen in den letzten Jahren — wenigstens bei uns in Deutschland — vollzogen haben und zwar nicht nur im Hinblick auf das allgemeine Niveau, das sehr viel besser geworden ist, sondern mehr noch in bezug auf die Fixierung des Programms. Das gilt nämlich heute viel weniger der Heraushebung einer Einzelpersönlichkeit, als vielmehr der Verdeutlichung einer Epoche oder einer Gesamtbewegung von mindestens europäischem Ausmaß. Die Kunst dient heute mehr denn je sogar der Aufklärung unter den Menschen, da sie vor allem die feinsten Unterscheidungsmerkmale in der seelischen Struktur der Völker erkennen läßt. In diesem Zusammenhang ist aber grade eine zur Zeit in Berlin gezeigte Kunstschau der Galerie Matthiesen, die den gleichen Titel wie die Überschrift dieses Beitrags trägt, besonders aufschlußreich, ganz abgesehen von den vielen Überraschungen, die sie im einzelnen bereit hält.

Wer z. B. hätte überhaupt daran gedacht, daß die Stillebenmalerei solche Variationen gestattet, wie sie hier zutage treten. Aber wieder einmal zeigt sich, daß höchste Qualität in der Kunst auch bei noch so einseitiger Themenstellung die Langeweile von vornherein bannt. Eindeutigkeit der Problemstellung wird zum künstlerischen Erlebnis und das letzte Fazit der Betrachtung

H. Fantin-Latour Weinkaraffe, Obst und Blumen. 1865

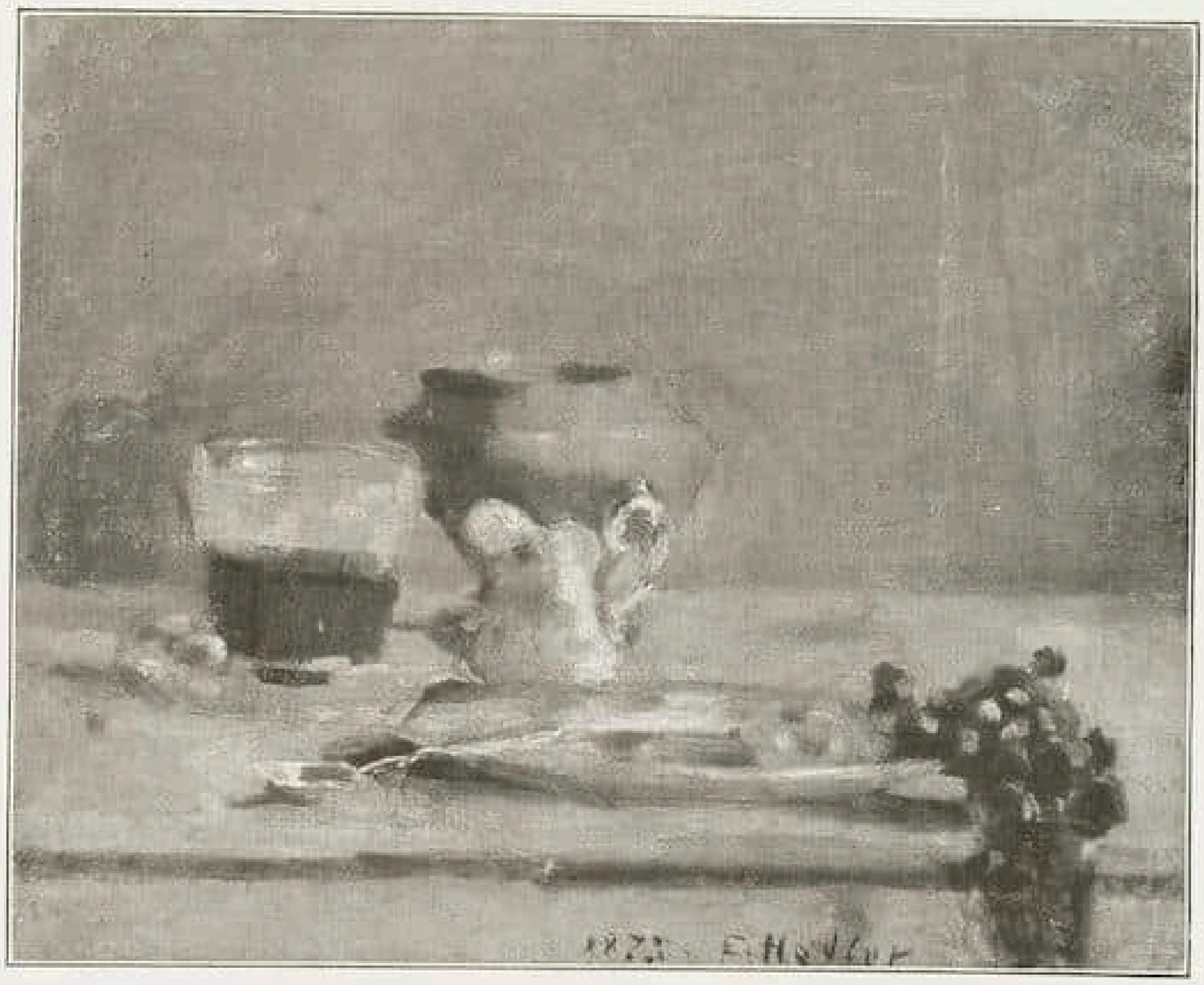
Hans Thoma Gemüse

P. Gauguin Vögel aus Tahiti

weist die grade heute besonders wertvolle Erkenntnis, daß beinahe ein halbes Jahrhundert erneut engste Verbundenheit zwischen den beiden bestimmenden Kulturvölkern des kontinentalen Europas bestanden hatte, bevor sie die Katastrophe des Weltkrieges wiederum auseinanderriß. So erhält mit dieser Veranstaltung das Thema selbst, aufgezeigt an rund 150 Bildern aus dem Zeitraum von rund 75 Jahren — beginnend um 1850 — eine lebendige Funktion, indem es nicht nur Geschichte lehrt, sondern auch den Blick in Gegenwart und Zukunft öffnet. Wie harmonisch gehen die Werke beider Nationen zusammen; kaum merkbar die Unterschiede, die etwa im Hinblick auf Qualität und Können das Schaffen der französischen und deutschen Künstler dieser Zeit trennten. Wohl aber empfindet man Differenziertheit des Blutes, das sich je nach Temperament und subjektivem Weltgefühl malerisch seine eigene Handschrift formt. In Frankreich bestimmt aber in erster Linie die Tradition, die grade hier deutlicher noch als sonst erkennbar wird und sich als lebendige Quelle bis zum heutigen Tag hin erweist. Man hört das Pochen des Blutes, fühlt die Spannung des Nervs, wenn z. B. Renoir seine Erdbeeren malt. Anders innerhalb der deutschen Malerei, die weniger Esprit der Materie gegenüber besitzt, dafür größere Sachlichkeit und oftmals den schweren Ernst der Arbeit und der protestantischen Weltanschauung betont. Man könnte diese psychologischen Unterschiede schon an zwei Bildern demonstrieren, etwa jenem farbendurchglühten Blumenstilleben Renoirs auf der einen Seite und dem nicht minder großartigen Gemüsestilleben Thomas auf der anderen Seite. Oder man vergleiche etwa Manets »Pfirsiche« mit Scholderers »Birnen«, Fantin-Latours duftige »nature-morte« mit dem einen frühen Hodler

P. Cézanne — Äpfel und Geschirr

Vincent van Gogh — Kastanienzweig



F. Hodler Glas und Frucht

vom Jahre 1873, der in diesem Zusammenhang eine besondere Kostbarkeit bedeutet. Ja, wieder ist man versucht, die Kontroverse Gauguin und van Gogh an zwei so vielsagenden Beispielen anzuschneiden, wie sie hier aus Abbildungen erkennbar sind. Auf beiden Seiten stellt diese Ausstellung die besten Vertreter der europäischen Malerei heraus und zwar in Arbeiten, die oft musealem und privatem Besitz entnommen, höchste Qualität zeigen. Was hier etwa noch an Werken von Cézanne, Fantin-Latour und seinem romantisierenden Nachfolger Odilon Redon, vom Zöllner Rousseau als dem Vater der stärksten künstlerischen Bewegung, die gegenwärtig Europa erfüllt, von Matisse und Derain und ähnlich von den Vertretern der abstrakten Kunst etwa der Juan Gris und Picasso gezeigt wird, ist im Hinblick auf die Fragestellung der Veranstaltung besonders ausgesucht und offenbar mit größter Liebe zusammengetragen. Diesen Tatsachen gegenüber haben die deutschen Künstler keinen leichten Stand, zumal hier nicht jede Persönlichkeit von ihrer stärksten Seite gezeigt wird. Dafür aber gibt es ein paar kunstgeschichtliche Überraschungen (Hoguet, Scholderer, Blechen), die neue Schlaglichter auf gewisse Zusammenhänge werfen und grade in der deutschen Malerei der Epoche das schlechthin Europäische schärfer erkennen lassen. Sehr interessant in diesem Sinne der Kreis um Leibl etwa, mit Arbeiten von Th. Alt, Schuch, Sperl und dem Meister selbst, der diesem Einzelkapitel deutscher Kunstgeschichte seinen Namen gegeben hat. Trübner führt grade in der Stillebenmalerei die Entwicklung dann in die Moderne, die vor allem in Corinth und Paula Modersohn auf diesem Gebiet ihre stärksten schöpferischen Kräfte entwickelt, die ihrerseits wieder zu den Jüngeren vom Typ der E. L. Kirchner, Kokoschka, Hofer u. a. überleiten, das heißt zu einer Phalanx deutscher Maler, deren Erdgebundenheit und bedächtig sich

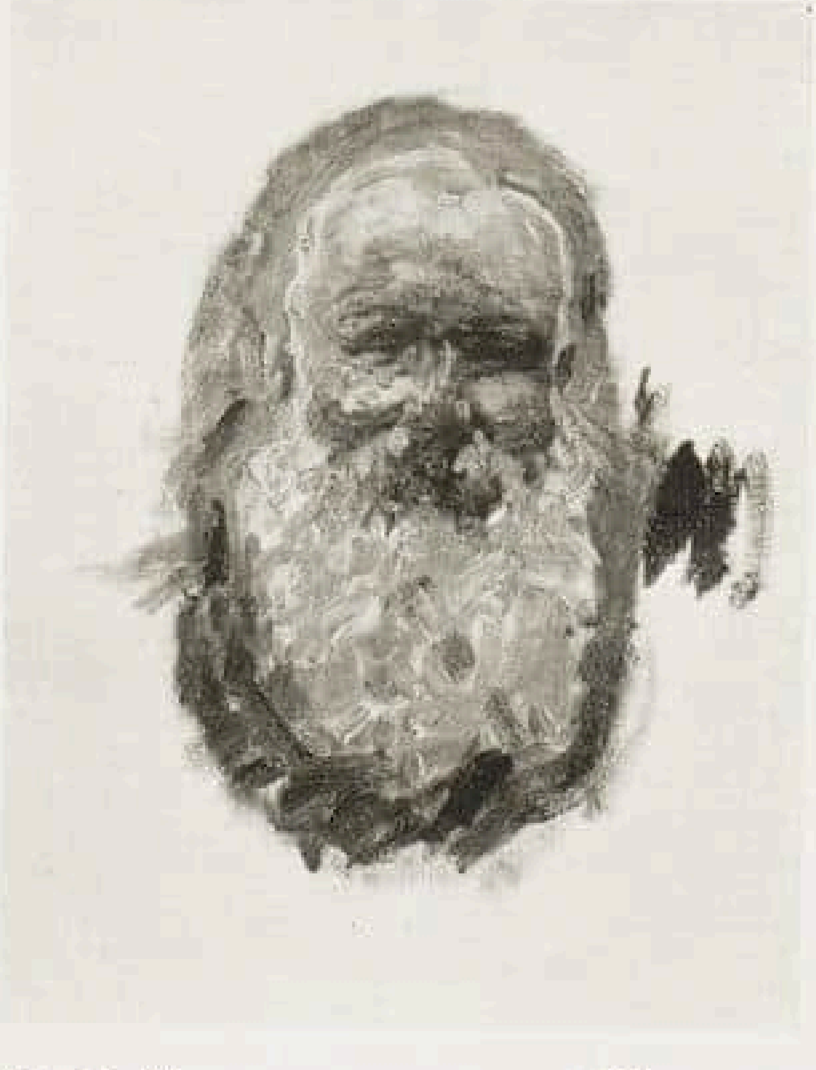
vorschiebender Schritt überall deutlich wird. Einziges Manko auf dieser Linie die völlig unzulängliche Vertretung der Paula Modersohn, deren zwanzigjähriger Todestag im Mai dieses Jahres fällig ist. Denn grade in dieser Ausstellung hätte Paula Modersohn vor allem einen weit überragenden Ehrenplatz verdient. Indes trotzdem: Selten hat man so vielsagend nebeneinander die besten Dokumente französischer und deutscher Kunst gesehen. Das ist vielleicht nur durch die thematische Begrenzung möglich gewesen. Was aber hier den Unterschied der Rassen kennzeichnet, bedeutet zugleich engste Verbundenheit im Reiche der Kunst und der seelischen Kräfte. Man ist unwillkürlich versucht, die Dinge ins Politische umzubiegen und auf Locarno zu projizieren, um von hier aus den Völkern Europas warnend darzutun, daß es der größte Irrtum der Weltgeschichte sein würde, wenn man sich weiter gegen die gemeinsame Mutter versündigte, nachdem nämlich durch die Kunst wieder längst erwiesen ist, daß es im Reiche des Geistes immer nur ein Pan-Europa geben kann. Würde diese einzigartige Schau von europäischen Stilleben zwischen 1850 und heute aber neben allem rein künstlerischen Genuß nur diesem Gedanken an die Zukunft unseres Erdteils Raum geben, dann hätte sie außerdem eine weitere wesentliche Funktion erfüllt.

A. Renoir. Delfter Vase mit Rosen und Geisblattstrauß

EIN SELBSTPORTRÄT CLAUDE MONETS IM LOUVRE

Bald nach dem Tod Monets war in der Salle des Etats des Louvre, wo Hauptwerke der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts aufgehängt sind, an Stelle einer Corotfigur mit Umgehung aller Instanzen ein Spätwerk Monets, sein skizziertes Selbstporträt zu sehen. Wieviele Formalitäten sind sonst notwendig, um ein Werk in den Louvre zu bringen: vor allem muß der Künstler mindestens zehn Jahre tot sein; dann all die der Beschlußfassung vorausgehenden Komiteesitzungen. Nach der Annahme Separatausstellung für die amis du Louvre, und nach längerem Antichambrieren im Saal der Neuerwerbungen erst die endgültige Einverleibung. In diesem Fall: mit Blitzzug in die Ewigkeit. Nur Clemenceau, der „tigre“, dem dieses Bild gehörte, ist solch eines Sprungs über bureaukratische Schranken hinweg fähig. Er diktierte dem Direktor der Schönen Künste seine Bedingungen: Dort und sofort oder nie. Der Befehl wurde erfüllt, vielleicht auch noch auf eine andere Pression hin: man weiß, daß Clemenceau eine der schönsten Fassungen von Daumiers „Dritte Klasse“ besitzt...

Das Selbstporträt Monets trägt alle Merkmale des Alters. Es ist wie seine Teichbilder gemalt.



Claude Monet — Selbstporträt

Mit breitestem schnellstem Pinsel sind die grünen Laubreflexe auf den weißen Bart, der violette Luftton auf Wangen und Stirn gesetzt: die Improvisation eines Malers, der wohl nie scharf in der Nähe gesehen hat, sich aber im Alter mit zunehmender Augenschwäche ganz auf Temperament und Wissen verlassen kann. Anton Graff mußte im Alter aus ähnlichen Gründen, seinem Wesen zuwider handelnd, die Akribie seiner Porträts aufgeben und begann breit zu malen. Monet aber brach wohl ab, weil er die Einzelheiten nicht mehr packen konnte. Er ließ den graugelben Malgrund stehen um das schmale licht- und farbenflimmernde Oval des Kopfes, an dem Nase, Augen, Mund nur zu erraten sind.

Der Clemenceaustreich ist der Skizze Monets nicht gut bekommen. Die gewaltigen abgerundeten, abgeschlossenen Gemälde Courbets, Delacroix', Ingres' in diesem Saal schlagen sie tot. Erst wenn man das Bild in ein kleineres Kabinett hängt, wird es richtig zur Geltung kommen, als ein genialer Versuch, auch den Menschen, sich selbst als ein Lächeln des Lichts zu malen. Albert Dreyfus

DIE GALERIE IM CÀ DORO

Ein Ereignis von großer Tragweite nicht nur für Venedig und Italien, sondern auch für die Kunstfreunde aller Länder ist die Galerieeröffnung in Cà Doro, welche der verstorbene Baron Franchetti schon bei Lebzeiten dem italienischen Staat schenkte. Der herrliche gotische Palast, Anfang des 15. Jahrhunderts von Bartolomeo Buon erbaut, wurde in den letzten Jahren einer radikalen Restaurierung unterzogen, zwecks besserer Unterbringung der wertvollen Sammlung. — Den Besucher empfängt ein hl. Sebastian, Spätwerk des Mantegna. Dieses Meisterstück strenger Form und hellen Kolorits prangt für sich allein in einer Nische. Die venezianische Schule ist von ihren Anfängen bis tief ins 18. Jahrhundert reich vertreten. Zunächst sei erwähnt eine Madonna mit Kind des gotisch-barocken Giambono, mit noch herrlich erhaltener Vergoldung. Eine etwas steife Muttergottes könnte wohl Alvise Vivarini zugesprochen werden, trotz der an Antonello da Messina erinnernden Landschaft. Suggestiv ist ein Christus, der von Maria und dem hl. Johannes Abschied nimmt; das stark restaurierte Werk ist wahrscheinlich von Jacopo de Barbari unter deutschem Einfluß entstanden. Fast lebensgroß ist die monumentale Tafel des Cima da Conegliano, Christus zwi-

Jacopo Sellaio | Lukrezia-Legende
Venedig, Cà Doro | Photo Anderson

schen vier Aposteln stehend mit zwei musizierenden Engeln. Ganz Giorgione — Art ist die Pietà von dem in Venedig wirkenden Agostino da Lodi. Zu nennen ferner eine Madonna des Catena und eine schlafende Venus des Paris Bordone. Der geflügelte Amor hat fast ganz die schöne Göttin, von ihrem tiefroten Damastmantel entblößt. Somit kann sich Venedig rühmen mit der Auffindung des Ringes in der Accademia und einer Sacra Conservazione der Giovanelli-Galerie drei Hauptwerke dieses Meisters zu besitzen. Großartig aufgefaßt ist ein Prälatenbildnis aus der Veroneser Schule, das man Brusasorci zuschreiben möchte. Zwei Bilder von reitenden Soldaten des Schiavone, eine Königin von Saba von Francesco Bassano und eine Kreuzigung wunderbar phantastisch beleuchtet, saftig in der Farbe, feurig hingeknallt des Palma Giovane, der leider selten so malte, schließen diese glorreiche Periode ab.

Das 18. Jahrhundert beginnt mit zwei prikkelnder Veduten von Guardi, die in Venedig gefehlt haben, da selbst die Accademia nur eine verputzte Ansicht dieses Meisters besitzt. Wirkungsvoll ist auch eine Skizze von Domenico Tiepolo, ganz seidig und hell flüssig in der guten Tradition seines großen Vaters. Plastisch ein Apostelkopf des Piazzetta, und eine Familienszene des anekdotischen Pietro Longhi. Mit zwei Bildnissen eines Ehepaars von Alessandro Longhi, sehr distinguiert und weich in der Farbe, verklingt das hintere venezianische Settecento. — Die toskanische Schule, die so mangelhaft in der Lagunenstadt vertreten war, beginnt in der Franchetti-Kollektion mit einer fragmentarischen Madonna des Angelo Gaddi; der Bekrönung Mariae des Bartoldo di Fredi; einer Muttergottes aus umbrisch-toskanischer Schule und daran schließen sich einige Tafeln des Bicci di Lorenzo, sowie des Pseudo-Pesselino. Aus dem Leben des Darius erzählt der als Meister der Cassoni bekannte Florentiner. Von Sellaio stammt ein Rundbild „Christigeburt" und ein glänzend erhaltenes Bild desselben Inhalts von Francesco Botticini. Nicht ohne Einfluß Filippino Lippis muß eine Geburt Christi von Raffaelino del Garbo entstanden sein, von dem ein ähnliches Werk sich im Berliner Museum befindet. Weniger gut erhalten, aber nicht ohne apparte Feinheiten sind zwei Tafeln von Domenico Ghirlandajo. Ein Spätwerk von Piero di Cosimo sehen wir in seiner Venus mit Satyr. Gut erhalten von Pontormo ein Mädchenporträt mit rotem Haar, grünem Gewand und weißem Hündchen in den Armen. — Auch die sienesische Kunst kommt zu Worte mit einigen kleinen Tafelbildern, die wahrscheinlich dem Domenico di Bartolo zuzusprechen sind. Glänzend, aber nicht reichhaltig zeigt sich Umbrien. Sehenswert die pastose „Kreuzigung" des Boccati da Cremona und eine noch sehr perugineske „Auferstehung" des Bernardino Mariotto. Den Glanzpunkt bildet die „Geißelung" Luca Signorelli.

Zu erwähnen sind noch Bilder von Ant. Moor, Porbus und Daniel Hopfer. Ein Hauptwerk der Sammlung ist ein Bildnis des Van Dyck, darstellend einen Edelmann aus dem Hause Brignole.

Von Skulpturen nennen wir eine weich modellierte Büste des Francesco Laurana; die „Pietà" in Terrakotta der Majano-Schule, verschiedene florentinische und paduanische Bronzen, darunter manches von Rizzo. Aus dem alten Mauerwerk bei der Restaurierung des Palastes wurde hervorgeholt die etwas

A. Brouwer — Der Lausknacker
Museum der Provinz Hannover

grob gemeißelte Büste eines bartlosen Alten aus dem Quattrocento. Eine Medaillensammlung schließt sich an, während kostbare orientalische Teppiche den Kenner besonders anziehen. Venedig hat ein neues Museum. Geordnet hat die Sammlung Gino Fogolari. L. Br.

DAS MUSEUM DER PROVINZ HANNOVER

NEUORDNUNG, ANKAUF DER FIDEIKOMMISS-GALERIE, NEUERWERBUNGEN

Die Neuordnung der Kunstsammlungen ist jetzt im wesentlichen abgeschlossen. 44 Säle sind fertig: Das Welfenmuseum mit 11 Sälen, die 10 Säle der alten Gemäldesammlung, und die 23 Säle der neuen Galerie, die sich etwa zur Hälfte aus Bildern der Stadt zusammensetzt. Die Färbung der Säle ist verschiedentlich gemäßigt worden und ganze Saalgruppen in ein und derselben Tönung zusammengefaßt; z. B. das spätere Mittelalter in tiefem Graugrün, der Klassizismus in Hellblau, die Romantik in Violett. Vor allem ist versucht worden, die drei Hauptkomplexe: das Mittelalter, die Zeit von 1500—1800 und die Moderne, durch die Ausgestaltung der Räume voneinander abzusondern. In Arbeit ist noch ein Kabinett, das der modernsten Kunst reserviert ist. Über diesen Raum, der nach dem Entwurf des Professors an der Moskauer Akademie El Lissitzky ausgestaltet wird, soll nach seiner Fertigstellung besonders berichtet werden.

Die Fertigstellung der Neuordnung hatte sich durch die unerwartete Unterbrechung verzögert, die die Kündigung des Leihvertrages über die Fideikommiß-Galerie des Herzogs von Braunschweig herbeiführte. Die Sammlung wurde der Provinz zum Kauf angeboten. Die Vorbedingungen für einen solchen Ankauf waren denkbar ungünstig. Denn abgesehen von der schlechten finanziellen Lage der Provinz und dem Umstand, daß gleichzeitig der Neubau eines naturwissenschaftlichen Museums auf der Tagesordnung stand, hatte der Herzog verträglich das Recht, jedes ihm beliebige Bild vom Verkauf auszuschließen. Auf diese Weise gingen von vornherein 125 Bilder dem Museum verloren, darunter ein sehr schöner Pesne, das Porträt Friedrichs des Großen von Ziesenis, ein kleiner
hatte der Herzog vertraglich das Recht, jedes
Holbein d. J., H. Mielich, Ostade, Dou, zwei Ruisdaels, Vlieger, Palamedez, Both, Teniers, ein großer Paul de Vos u. a. Einige dieser Bilder sind dann später versteigert worden. Das zweite Übel war, daß die Provinz als Käufer im Kunsthandel einen Konkurrenten bekam, der deshalb sehr gefährlich war, weil er beweglicher und kaufkräftiger war als die Provinz. So stand die Provinz vor der Alternative: entweder die Konkurrenz zu ignorieren und dabei Gefahr zu laufen, alles zu verlieren, oder mit der Konkurrenz zu paktieren und damit die Möglichkeit zu gewinnen, vielleicht den wichtigsten Teil für sich zu erhalten. Es fand eine Einigung mit dem Handel statt. Die notwendig sehr niedrig angesetzten Preise blieben niedrig und das Museum behielt den größten Teil aller bedeutenden Bilder. Wie schwierig aber trotzdem noch die ganze Situation blieb und wie berechtigt eine Beschränkung in Preis und Zahl der vom Museum zu erwerbenden Bilder war, beweist der Umstand, daß der Provinziallandtag den Ankauf dieser Auswahl nur mit ganz geringer Stimmenmehrheit annahm, und daß diese Annahme bis zum letzten Augenblick an einem Haare hing.

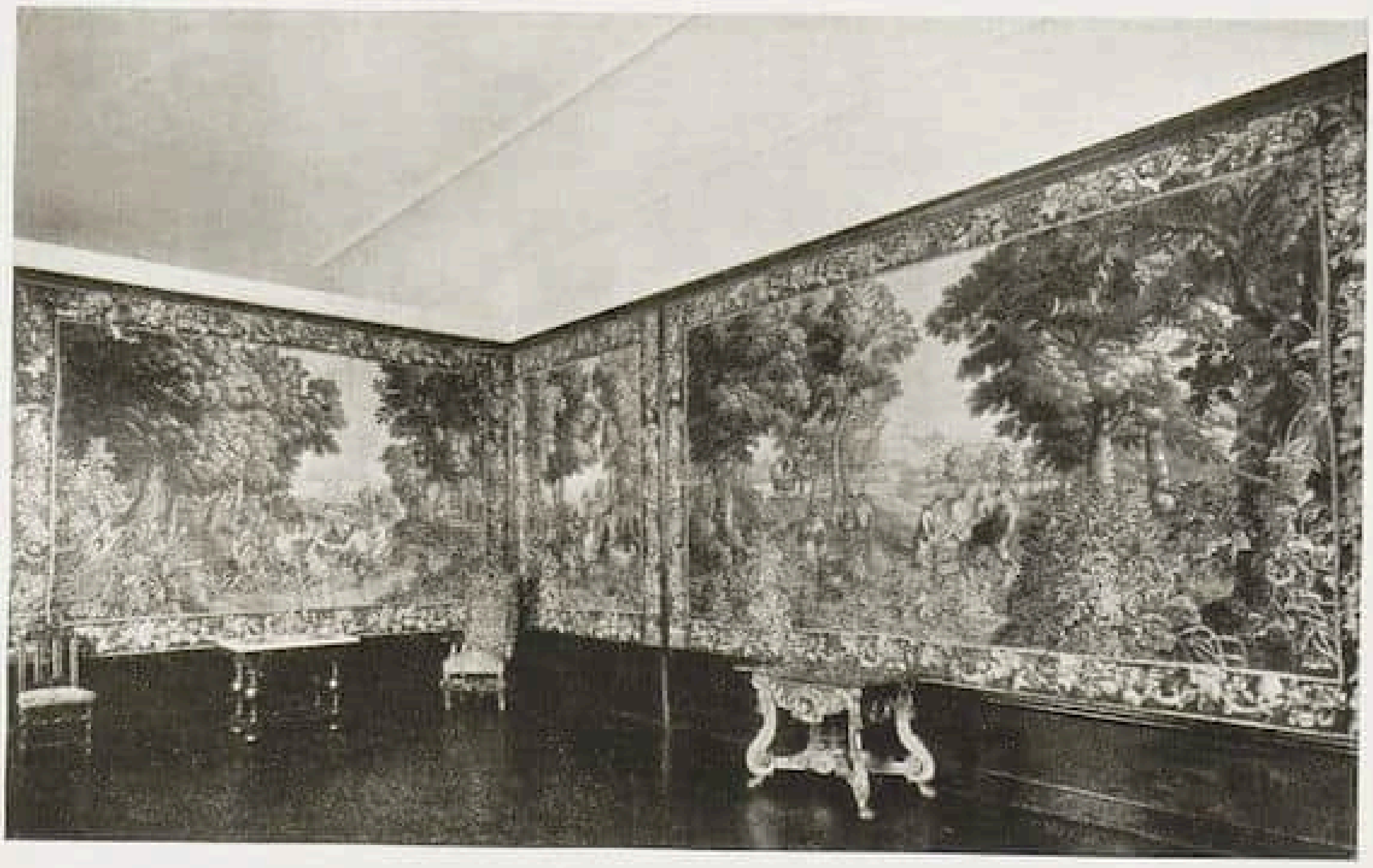
Den Ankauf des Prinzenbildes von Holbein, für das die Provinz bis zuletzt das Vorkaufsrecht hatte, lehnte der Provinzialausschuß einstimmig mit der vielleicht nicht unberechtigten Begründung ab, daß in Anbetracht der sehr schlechten Finanzlage der Provinz die Zahlung von mehr als eine Million Mark für ein einzelnes Bild nicht zu verantworten sei. Als Gegenbedingung für die Freigabe dieses

Pieter de Hooch — Stickende Frau

Museum der Provinz Hannover

Bildes erreichte das Kultusministerium die sehr wichtige Verpflichtung von der Herzoglichen Verwaltung, das Welfenmuseum auf 30 Jahre unverändert im Museum zu belassen. Unter den 178 erworbenen Gemälden der Fideikommiß-Galerie befindet sich die Mehrzahl aller bedeutenden Bilder dieser Sammlung. Als Beispiel für die gezahlten Preise seien folgende Bilder genannt:

Beyeren, Stilleben	6 000 ℳ
J. Brueghel, Landschaft	1 500 ℳ
L. Cranach, 2 Altarflügel	15 000 ℳ
Ders., Christus und Johannes	2 000 ℳ
Everdingen, Landschaft	3 000 ℳ
Aert de Gelder, Männliches Bildnis	12 000 ℳ
Hans Holbein d. J., Bildnis Melanchthons	150 000 ℳ
H. v. Kulmbach, 2 Heilige	3 000 ℳ
Kalf, Stilleben	10 000 ℳ
J. A. Koch, Landschaft	6 000 ℳ
Lawrence, Lord Canterbury	8 000 ℳ
Ders., William Pitt	20 000 ℳ
N. Maes, Porträt	3 000 ℳ
Mierevelt, Porträt	3 000 ℳ
Netscher, Jan de Witt	6 000 ℳ
Pannini, St. Peter in Rom	6 000 ℳ
N. Poussin, Parnaß	9 000 ℳ
Rottmann, Landschaft	1 000 ℳ
Hans Raphon, Altar	3 000 ℳ
E. de Witte, Kircheninterieur	8 000 ℳ
Snyders, Großes Stilleben m. Figuren	20 000 ℳ



Saal der Oudenaarder Gobelins — Museum der Provinz Hannover

Die Neuerwerbungen verfolgen entsprechend dem Aufbau der Sammlungen das Ziel, in vernünftigen Grenzen eine möglichst kontinuierliche Entwicklungsreihe zu geben. Das fast vollständige Fehlen einer Sammlung von Italienern läßt diese bis auf weiteres für Neuerwerbungen ausfallen. In Betracht kommt zunächst das 19. Jahrhundert und die moderne Kunst. Hier wurden in den Jahren 1923—1925 31 Gemälde und eine größere Zahl graphischer Werke erworben, die an dieser Stelle 1925, S. 1157ff. aufgezählt und z.T. abgebildet sind. Diese Reihe wurde in letzter Zeit dadurch erweitert, daß die Provinz ein spätes Stilleben von Lovis Corinth und die Stadt eine Walchenseelandschaft von 1920 (Abb. b. Kuhn, L. Corinth, S. 112) von ihm erwarb und kürzlich das bedeutende Frühbild von Liebermann „Arbeiter im Rübenfeld" 1876 (Klass. der Kunst S. 20). Das Hauptaugenmerk mußte aber darauf gerichtet werden, die Lücken auszufüllen, die die Fideikommiß-Galerie von jeher schon aufwies oder durch den Abgang eines Teils ihrer Bilder neu bekommen hatte. Unter diesem Gesichtspunkt wurden erworben:

Ein Antependium aus Kloster Wennigsen zirka 1290, Abb. in den Amtl. Berichten der Berliner Museen 1926.
Averkamp, Winterlandschaft,
Adriaen Brouwer, Lausknacker, vgl. Abb.,
Dirk van Deelen, Architekturstück,
Jan van Goyen, Landschaft von 1632, Abb. b. Große, Die Holl. Landschaftsmalerei,
Vermeer van Haarlem, Dünenlandschaft,
Pieter de Hooch, Interieur zirka 1665, vgl. Abb.,
Jacob v. Ruisdael, Landschaft zirka 1663, (Hofstede de Groot, Nr. 592),
Zwei Rokokoporträts von Al. Longhi (?)
Januarius Zick, 2 Allegorien auf Newton, zirka 1780,
Ferd. Kobell, Landschaft von zirka 1775.

Gestiftet wurde eine Landschaft von Magnasco. Als Leihgaben erhielt das Museum eine interessante späte Landschaft von Pijnacker, ein schönes Kinderporträt von Cornelis de Vos und ein Selbstbildnis der Anna Rosine de Gask, geb. Lisziewska, sign. dat. 1782.

AUSSTELLUNG FLÄMISCHER UND BELGISCHER KUNST VON 1300 BIS 1900 IN LONDON

VON MARK NEVEN

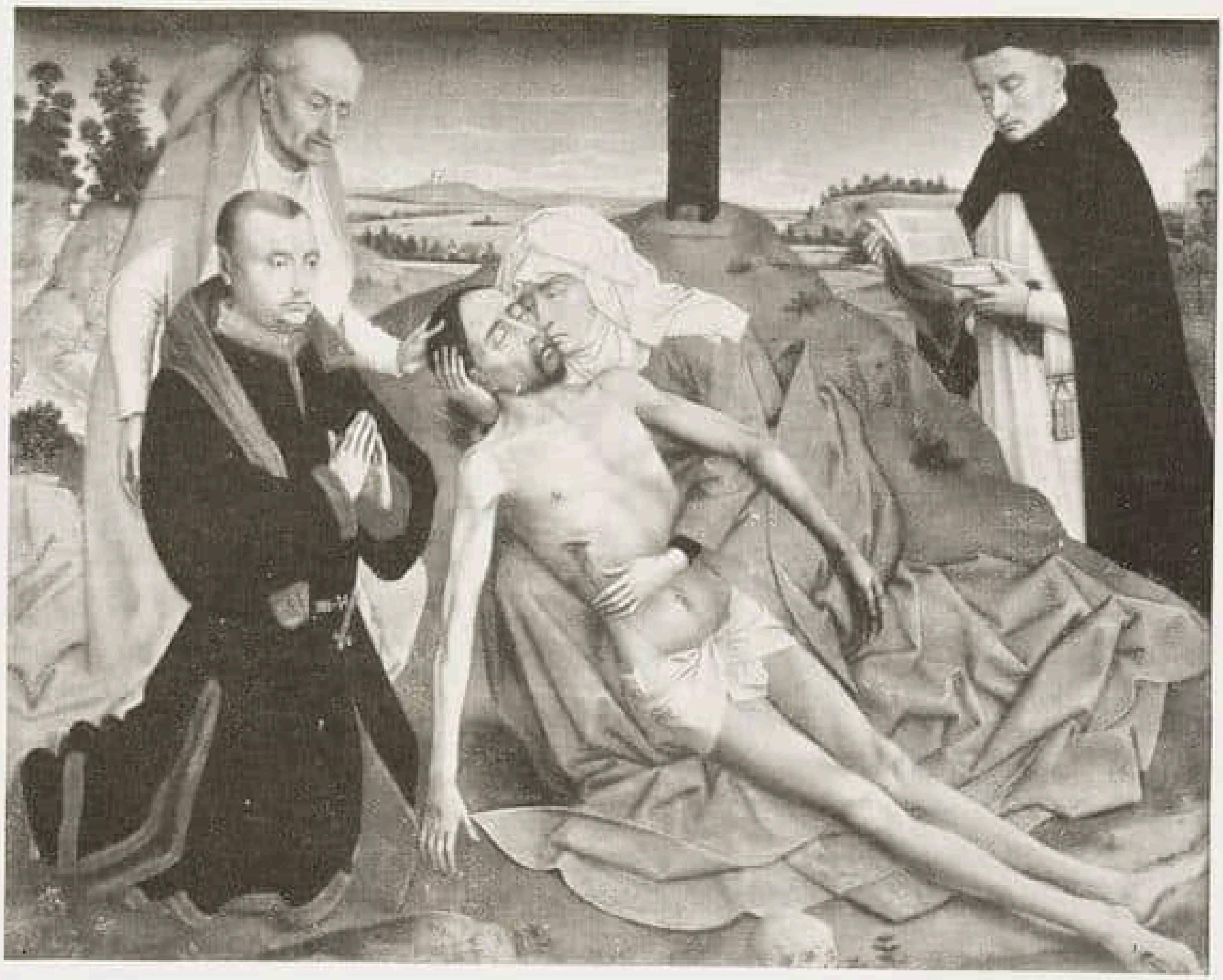
Es ist unmöglich, im Rahmen eines knappen Berichtes der Bedeutung dieser sechs Jahrhunderte umfassenden Bilderschau in der Londoner Royal Academy gerecht zu werden. Nur wie sie wurde und welche Schätze sie mit ihren 764 Werken umfängt, sei hier skizziert. Die in mancher Beziehung einzigartige Ausstellung verdankt ihre Entstehung der Anregung und tätigen Mitwirkung der englisch-belgischen Union. Daß in dem Lande, wo noch im 17. Jahrhundert ein Van Dyck und ein Rubens künstlerische Anerkennung und höfische Ehrung erfuhren, auch heute ein glücklicher Resonanzboden für die Kunst der Flamen und Belgier besteht, beweist die Tat-

P. Brueghel d. Ä. — Der Sturz des Ikarus
Museum Brüssel

sache, daß bisher über 80000 Besucher die Ausstellung besichtigten, die neben ihrem außerordentlichen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Wert einen Markstein in der Geschichte der an bedeutenden Kunstereignissen nicht armen englischen Hauptstadt darstellt. Die letzte bedeutende Schaustellung ausländischer Meister in London wurde durch die Ausstellung spanischer Kunst im Jahre 1920 bezeichnet. Flämische Bilder aus vielen Ländern wurden zuletzt in London in der Guildhall-Schau des Jahres 1906 gezeigt. Ähnliche Veranstaltungen erlebten wir danach im Toison d'Or im Jahre 1907 und zuletzt anläßlich der Albert et Isabelle-Ausstellung in Brüssel im Jahre 1910. In dem seitdem verflossenen Zeitraum haben Kunstforschung und Gemäldekunde erhebliche Fortschritte gemacht. Die bahnbrechenden Forschungen Max J. Friedländers speziell auf dem Gebiete der frühniederländischen Kunst sind die natürliche Voraussetzung dieser Ausstellung aber auch die von dem englischen Gelehrten und Kritiker W. H. James Weale vorgenommenen Untersuchungen über das Zeitalter der Van Eycks und ihrer Nachfolger wurden vertieft und verwertet. Die Ergebnisse zeigen sich deutlich in der verständnisvollen Beurteilung der ausgestellten Werke.

Es ist als ein erfreuliches Zeichen der fortschreitend sich entwickelnden internationalen Zusammenarbeit zu werten, daß hier in London erstmalig seit dem Kriege fünf Regierungen ihre tätige Mitwirkung zum Ausdruck gebracht haben. Nur die Tatsache, daß neben Belgien, Frankreich, Dänemark, Ungarn und Österreich, Deutschland nicht aufgefordert wurde, erscheint ebenso bedauerlich wie verwunderlich. Die österreichische Regierung hat die bisher nie im Auslande gezeigten wertvollen Wandteppiche der früheren kaiserlichen Sammlung in Schönbrunn zur Verfügung gestellt, und wir können es nur im Interesse des Unternehmens selbst beklagen, daß eine entsprechende Bereicherung durch die in Deutschland vorhandenen wertvollen Beispiele flämischer Kunst nicht verzeichnet zu werden vermag.

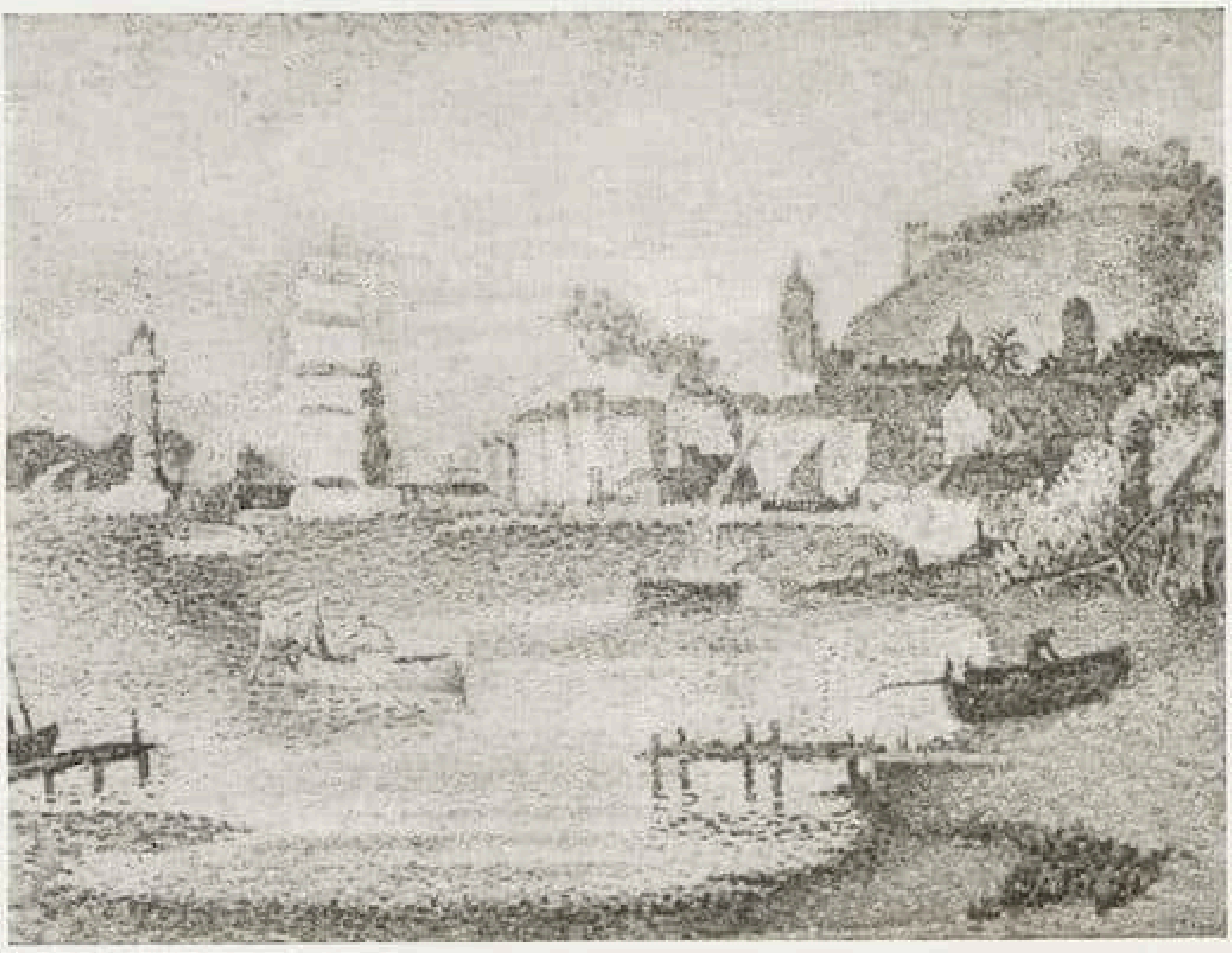
Die Ausstellung umfaßt Bilder, Skulpturen und Wandteppiche aus den Museen und Kirchen von Brüssel, Antwerpen, Brügge, Gent, Löwen, Mecheln, Tournai und Lüttich. Frankreich entsandte Kunstwerke aus seinen Museen in Aix en Provence, Douai und Montpellier, Caen, Tours und Lyon, sowie zehn Werke des Louvre. Wir vermerken zwei Bilder des Nicolas Neuchatel (Lucidel) aus dem Budapester Museum. Das kunsthistorische Museum in



Roger van der Weyden

Beweinung Christi
Sammlung Earl of Powis

Wien ist neben der österreichischen Regierung mit zahlreichen Ausstellungsstücken vertreten. Kopenhagen entsandte das Porträt des Ysselius von Peter Paul Rubens und aus Nordamerika fanden manche herrlichen Stücke ihren Weg zurück in die alte Heimat. Das Institute of Fine Art in Detroit lieh den hl. Hieronymus von Petrus Christus und die Madonna im Rosengarten vom Meister der Lucienlegende, so daß sich Gelegenheit bietet, diese Gemälde neben anderen Bildern derselben Meister zu bewundern, die sich noch in Europa befinden. Zahlenmäßig stärker jedoch als Galerien und Museen sind Privatbesitzer und Sammler an der Ausstellung beteiligt. Neben einigen Bildern aus amerikanischem Eigenbesitz (J. D. Rockefeller jun. z. B. sandte sein Porträt einer älteren Frau von Roger van der Weyden) stammen die meisten Stücke aus den Sammlungen europäischer Kunstliebhaber. Der König von England führt die Liste mit dem Van Dyckschen Porträt der drei Kinder Karls I., dem Bildnis der Isabella Brandt von P. P. Rubens, dem Gemälde der Kinder Karls II., sowie der Darstellung des ersten Menschenpaares von Mabuse, einem G. Coques und den Altarflügeln von H. van der Goes aus dem Hollyrood-Palast. Der König der Belgier ist schwächer mit einem H. de Braeckeleer vertreten. Aber das erstaunliche Fazit der Ausstellung ist die Anzahl der immer noch in den Händen englischer Aristokraten, Finanzmagnaten und Sammler befindlichen Schätze, neben denen die aus den öffentlichen Sammlungen von Oxford und Cambridge, Liverpool und Glasgow der Menge nach in den Hintergrund treten. Zu begrüßen ist, daß die Londoner National Gallery Gelegenheit fand, das Mittelstück des Triptychon der Grablegung von Gerard David neben den aus dem Museum in Antwerpen entsandten beiden Flügeln (die gerechten Richter und die hl. Frauen) zur Schau zu stellen, so daß wir hier das vollständige Werk in seiner ursprünglichen Form vor uns haben. Der Herzog von Devonshire hat nicht weniger als 20 Bilder geliehen, und die Liste führt, mit einer Memlingschen Madonna beginnend, über Jordaens (der Bürgermeister von Diest und seine Gattin) einen Teniers d. J., zwei Pieter Breughels I, und einen Jan Breughel I zu zwei Rubens und zwei Van Dycks. Unter den Leihgaben des Herrn Franz Königs finden wir R. van der Weyden (Jungfrau mit Kind), Pieter Breughel I (Caritas), eine Studie von Jordaens und einen Teniers II (Schloß Steen). Henry Oppenheimer zeigt 26



Paul Signac — Hafen von St.-Tropez
Ausgestellt in der Galerie M. Goldschmidt & Co., Berlin

Gemälde, und die englischen Maler und Sammler Ch. Ricketts und Ch. Shannon sind mit 28 Bildern und Zeichnungen vertreten. Die größte geschlossene Sammlung stammt aus dem Besitz von Sir Robert Witt, der mit 33 Werken im Katalog erscheint. Baron Bruno von Schröder lieh zwei Gemälde von B. van Orley (Martyrium der hl. Katharina und der hl. Ludwig, Almosen verteilend). Unter den von Sir Herbert Cook ausgestellten Bildern sind am bemerkenswertesten die drei Marien am Grabe von Hubert van Eyck, sowie Herkules und Omphale von Mabuse.

Die Bilder sind chronologisch geordnet. Man hat sowohl die Werke der einzelnen Künstler wie die ihrer Schulen zusammengehängt. So ergibt sich eine Unsumme von Vergleichsmöglichkeiten und Anregungen, zumal hier zum ersten Male wieder verstreute Stücke vorübergehend zur Einheit geordnet erscheinen. Außer dem Beispiel des Davidschen Triptychons sei noch erwähnt, daß die in Privatbesitz befindliche Madonna mit Kind Rogiers van der Weyden ihren Platz neben dem aus Antwerpen geliehenen Porträt des Philippe de Croy fand, so daß dieses Diptychon sich erneut zu schönem Zweiklang zusammenfügt.

Saal I umfaßt neben Beispielen der vor Van Eyckschen Schule des 14. Jahrhunderts die großen Meister des 15. Jahrhunderts, die Brüder Van Eyck, Petrus Cristus, Robert Campin, Roger van der Weyden, Dierik Bouts, Hugo van der Goes und Memling. Im nächsten Saal finden wir die Meister des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts: J. Bosch, Gerard David, Patinir und Moestart. Saal IV birgt Quentin Matsys, Mabuse, van Orley und die italienisch beeinflußte Schule. Saal VI bietet das reife 16. Jahrhundert: P. Breughel den Ä., Antonio Moro und Pieter und Frans Pourbus d. Ä. Galerie III, der geräumigste Saal, ist den Paradestücken des 17. Jahrhunderts vorbehalten (Rubens, Van Dyck und Jordaens). Saal VI enthält weitere Werke von Rubens, einschließlich der Landschaften. Die Grisaille-Zeichnungen von Jan Breughel und seinen Schülern sind besonders untergebracht. Den Abschluß bilden zwei Säle moderner belgischer Gemälde (F. Khnopff, Alfred Stevens, H. de Braekeleer, C. Meunier, Antoine Wiertz, Rops, Verhaeren u. a. m.).

Unter den Miniaturen befinden sich Blätter aus den Heures de Turin (Louvre). Das wertvolle Reliquarium in Gold und Emaille, das Karl der Kühne im Jahre 1471 der früheren Kathedrale von Lambert in Lüttich vermachte, ist einer der Hauptschätze des frühen Kunstgewerbes, und unter den Holzschnitzereien finden wir die einzigartige Truhe mit einer Darstellung der Schlacht von Courtrai (1302), die dem New College in Oxford entliehen wurde.

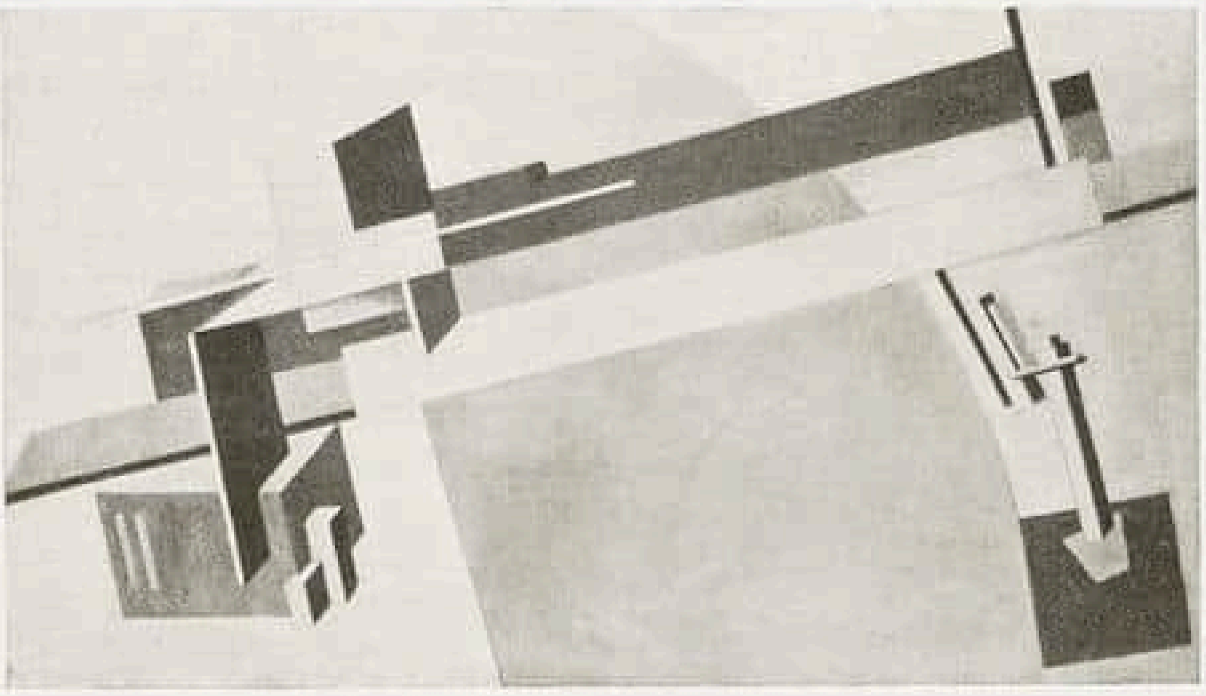
Fernand Léger — Der Flieger. 1920
Ausgestellt in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim
Mit Genehmigung der D. A. A.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die hervorragendste unter den Ausstellungen dieses Monats ist die Stillebenschau, veranstaltet von der rührigen Galerie Matthiesen, über die ein Sonderaufsatz im Hauptteil dieser Zeitschrift berichtet.

Sehr bemerkenswert scheint mir, zum mindesten in ihrer Idee, eine kleine Ausstellung der jungen Künstler zu sein, die die Deutsche Kunstgemeinschaft in den Räumen des Berliner Schlosses abhält. Wie schwer es die junge deutsche Künstlerschaft hat, ist allgemein bekannt. Ihr fehlt die Kontinuität der Entwicklung, die die stürmischen Jahre des Expressionismus abgerissen hat. Mit Mühe muß das Technische, das verlorengegangen war, wieder erlernt werden. Dabei lauert im Versteck schon die behäbige Reaktion, immer bereit, sich die Jungen einzufangen unter dem prahlerischen Hinweis, man habe es ja immer schon gesagt, daß die ganze Modernität nichts tauge. So müssen die jungen Leute heute ohne Privatvermögen, in einem furchtbaren Ateliermangel, kämpfend zwischen zwei Fronten, mühevoll sich einen Weg bahnen. Der deutsche Kunsthandel unterstützt sie mit wenigen schönen Ausnahmen so gut wie gar nicht. Er hat sich zumeist einem schrankenlosen Franzosenkult ergeben, während es seine Aufgabe gerade jetzt wäre, der jungen deutschen Generation einen Halt zu geben. Unter diesen Umständen ist es erfreulich, daß in der deutschen Kunstgemeinschaft ein Asyl geschaffen werden soll, eine Stelle, wo man sich über die Kunstentwicklung des eigenen Landes orientieren kann. Daß diese erste Ausstellung noch nicht das bietet, was sie einmal wird bieten müssen, ist selbstverständlich. Besonders ist uns B. Gilles, ein Kölner, aufgefallen, der eine Braut gemalt hat, wie sie aus einem grau ausgeschlagenen Automobil aussteigt, sehr fein in der Formbehandlung und in der Farbe und sich scharf der Erinnerung einprägend. Von demselben ist auch ein Bild da, „Tanzschule“, nicht ganz auf der Höhe des erstgenannten stehend, aber doch beachtlich. Wir wollen auch hinweisen auf ein Stilleben mit Zollstück von Siegfried Sebba und auf ein sehr gutes Selbstbildnis von Huth.

In den Räumen des Sturm stellt der Zeichenlehrer des Kant-Realgymnasiums in Karlshorst, Hugo Haendel, Schülerzeichnungen aus. Sie sind deshalb interessant, weil sie sich nicht nur auf die üblichen Intuitionsprodukte beschränken, die ja in den letzten Jahren überreich der Öffentlichkeit vorgelegt worden sind, sondern weil hier ein methodischer Lehrgang gezeigt wird von der untersten Stufe bis zur Prima. Man sieht, wie die Intuitionsarbeiten bei der zweiten Stufe abgelöst werden durch Farbe und Formübungen, und wie dann nach dieser sorgfältigen Schulung den Knaben von neuem die Möglichkeit zu kompositorischer Eigenarbeit gegeben wird. Ziemlich verunglückt dabei sind eigentlich nur die Bühneninszenierungen, die



El Lissitzky Proun S. K.
Ausgestellt in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim

in ihrer bewußten Kubistik allzu sehr an bekannte Vorbilder sich anlehnen .

Bei Neumann-Nierendorf, der sich unentwegt und tapfer für deutsche Künstler einsetzt, hat Schmidt-Rottluff seine jüngsten Arbeiten ausgestellt. Sie sind wesentlich weicher, malerischer als die, welche wir bisher von ihm kennen. Das Gewebe ist reicher. Dieser Künstler lernt nicht um, sondern weiter. Und das kann man von wenigen sagen. Besonders einige Aquarellen sind von großer Schönheit.

Bei M. Goldschmidt in den schönen Räumen in der Viktoriastraße sieht man Paul Signac in gutgewählten Beispielen. Kuhn

ABSTRAKTE MALEREI IN MANNHEIM

Die Kunsthalle greift mit ihrer neuesten Ausstellung „Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa“ ein Stück Gegenwartsmalerei heraus, dem gegenüber die Theorie nun zu einer gewissen abschließenden Klärung gekommen ist. Mit kluger Absicht legt sich der Name dieser Schau auf keinerlei Vollständigkeit fest; aber was gezeigt wird, ist reichhaltig orientierend und enthält Dinge, die man im Gesamtbild der Gegenwartskunst keineswegs missen möchte. Überzeugend überwindet hier wie überall die künstlerische Potenz alle theoretischen Vorurteile. Darüber hinaus werden Weg, Entwicklung, Ziel deutlich und widerlegt die Auffassung, als ob es sich um „glücklicherweise überwundene“ Experimente handle, ja wenn sonst gar nichts anderes, so ist es etwa bei Moholy-Nagy gerade die ungebrochene Experimentierlust (neue Bildtechniken, Photogramme), kraft deren eine Vitalität sich den Anschluß an neue Lebenselemente einer Epoche der technischen Exaktheit erkämpft. Es ist aufschlußreich, diese kargen Konstruktionen mit Lissitzkys kalt und blutlos erklügelter Geometriekunst richtungsverwandt und dabei deutlich im Temperament kontrastiert zu sehen. Geradezu Antipode scheint ihnen Kandinsky: Was dort errechnet, erscheint bei ihm „immer noch“ glühende Farbphantasie von bildsprengendem Reichtum der Motive und einer malerischen Erfindungskraft, die bald diese, bald jene dieser Tafeln wie große Farbwunder anstaunen läßt, durch die gläserne Geometrie der Formgebung magisch gebändigt. Sehr lehrreich an über 50 Werken die Darstellung seiner Entwicklung (Kern einer zu bildenden Jubiläumsausstellung des Sechzigjährigen), der man zunächst fast widerwillig folgen mag, bei den einstigen „blauen Reiter„-Werken verharrend, bis man auch die letzten Werke erfaßt, diese „atonalen“ Bilder, die von Einzelform und Einzelfarben unter Verwerfung einer bildhaften Gesamtstimmung auszugehen scheinen und dann doch wieder sämtliche Motive zu einer künstlerischen Einheit ordnen lassen. Einzelne Stücke darunter führen auf die Nachbarschaft Paul Klees, dessen dichtender Pinselphantasie ein besonderes Kabinett gehört. Oskar Schlemmers magisches Ballett zwingt seine menschliche Besessenheit so ins Exakte, Delikate und Esoterische auf der Grenzscheide von Dionysos und Apollo, daß wir in seinem Weggenossen Willy Baumeister nun unschwer den reinen Apolliniker erkennen, der ebenso in seiner ganz abstrakten Periode wie in seinen neueren Bildern mit Sportmotiven der geistigen Hygiene zart und geräuschlos ergeben ist. Im Hauptsaal lärmen die Franzosen sinnennah und geistig eher verwirrend. Einen S. Delaunay gegen einen

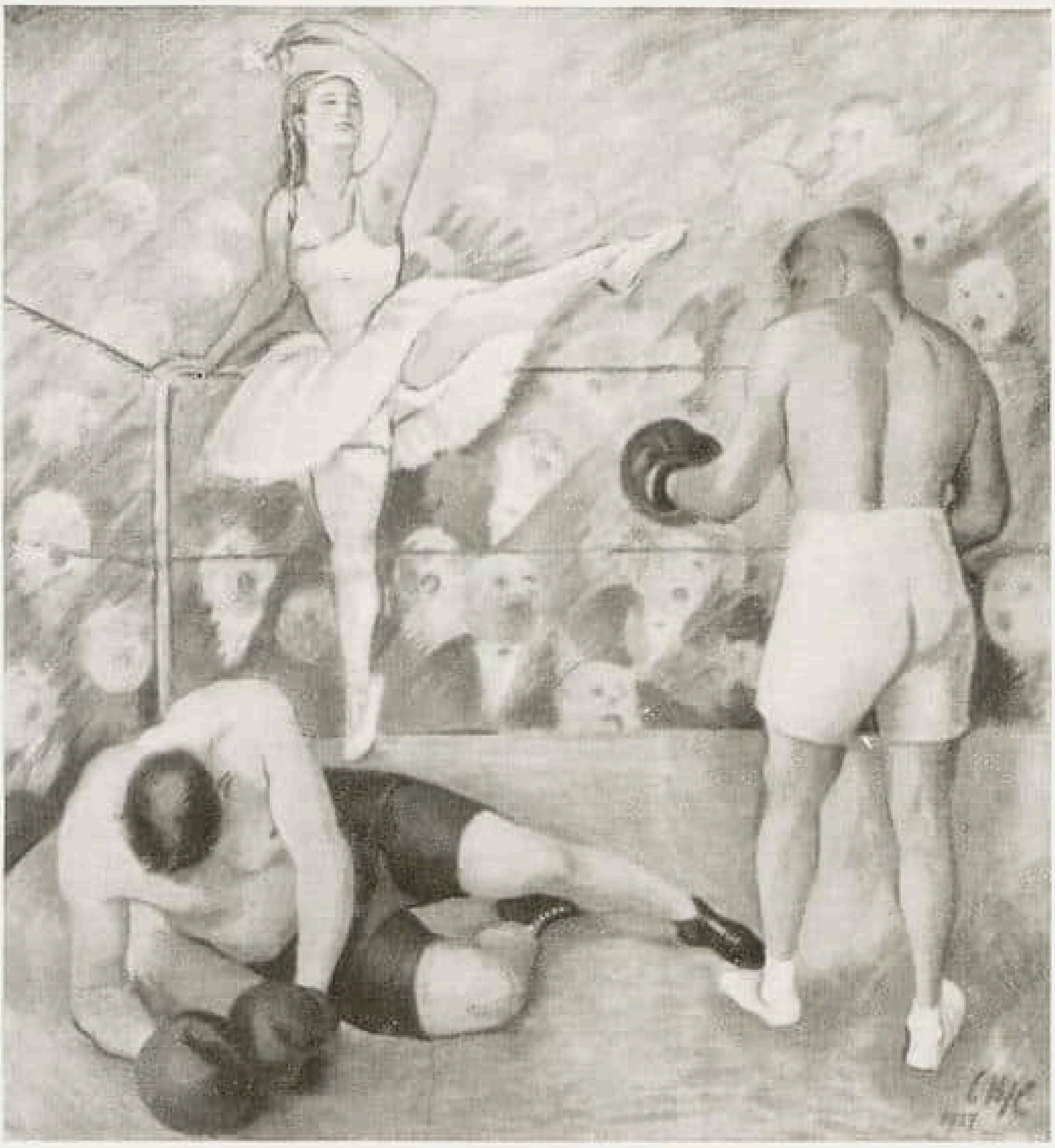
Constantin v. Mitschke-Collande. Adelheid
Ausgestellt in der Galerie Baumbach, Dresden

Baumeister etwa gehalten könnte man fast glauben, das Verhältnis von malerischer Delikatesse wie geistiger Klarheit habe sich zwischen den Nationen umgekehrt. Ist dies das Bedürfnis, der Sinn der künstlerischen Revolution? Interessante Entwicklungen innerhalb des Schaffens sind besonders bei Robert Delaunay (dessen Sportbilder sehr überzeugen) wie bei Albert Gleizes aufgezeigt. Dieser, von der einstigen tonalen Schönheit in aparte kreidige Kühle und zu hartnäkkigen Profilierungen entrückt, wirkt nun sehr herb und verschlossen zwischen André Lhotes körpernaher Kurven-Klassizität und einigen tonschönen Légers. Der hochqualifizierte Kern der Pariser Abstraktion bleibt auch hier unbedingt Picasso, nicht reich aber mit einer fein in Grau zusammengegestimmten Wand intim und musikalisch wie immer vertreten. Bracque und Gris versagen quantitativ. Emil Filla, abgeleitet und derb, kommt doch zur Wirkung. Auch Marcoussis ist mit guter Arbeit zur Stelle. Andere Namen verschwinden. An Béla Kádárs Märchenträumen ist wenig Abstraktes im strengen Sinn. Feininger ist nur mit der soeben von der Kunsthalle angekauften „Barfüßerkirche" vertreten. Plastik tritt sehr zurück: Archipenko, Henry Laurens.

Das Kunsthaus von Dr. Tannenbaum hat in den letzten Wochen durch wechselnde Ausstellungen viel Anregung vermittelt. Eine größere Auswahl schöner Utrillos fand starkes Interesse. Der schwäbische Plastiker J. W. Fehrle, einst von der Gotik kommend, zeigte in der naturnahen Entwicklung seines neueren Schaffensabschnitts (Porträtskulpturen) reife und herbe Geschlossenheit. Zuletzt waren eine Kollektion der phantasievollen Zeichnungen aus Dagobert Peches Nachlaß und des Karlsruhers Gustav Wolf gefällige Verarbeitungen von Reiseeindrücken zu sehen, die nun von Bronzeabgüssen Degasscher Plastiken (einer neuen Spezialität des Kunsthandels) abgelöst werden. Erich Dürr

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Constantin von Mitschke-Collande, der in der Galerie Baumbach seine erste Kollektivausstellung macht, hat die Vierzig bereits überschritten; er hatte nie Eile und hätte vielleicht noch länger gewartet, wenn nicht die wirtschaftlichen Verhältnisse ihn dazu gezwungen hätten. Er ist Schlesier, aus alter, seit Jahrhunderten an der polnischen Grenze ansässiger Familie, schwerfällig, indolent, dem Betrieb abhold. Der romanische, oberitalienische Bluteinschlag verbindet ihn mit der westlichen Kultur, der östliche mit der Beschaulichkeit und Schwere der Slawen. Vor dem Krieg hatte er zu leben, reiste in der Welt herum, bummelte, studierte, experimentierte, war 1911/12 in Paris bei Denis und Léger, machte den Krieg mit und war 1919 einer der Mitbegründer der Sezession in Dresden. Dann kamen allerlei dekorative Aufgaben (u. a. die Kirche in Lauchhammer bei Riesa), von denen nie etwas veröffentlicht wurde. Bühnengestaltungen von ihm waren auf der Internationalen Theaterausstellung in New York 1926. In letzter Zeit zog sich Mitschke-Collande wieder auf die eigentliche Atelierarbeit zurück.
Einflüsse der Dresdner „Brücke" sind bei ihm ebensowenig zu spüren wie die des Dresdner Verismus, obwohl Dix mit bei der Sezession war. Die visionäre Auffassung und Umformung der Wirklichkeit blieb ihm ebenso fremd wie die Dämonie des Zersehens. Sein Weg ging am Impressionismus vorbei, durch die pathetische Revolution der Nachkriegszeit hindurch zu einer mehr pastoralen Erfassung und Darstellung der Welt. Er hat Freude am bloßen Dasein der Dinge, ihrem Beieinander, er malt gern die harmonische Entspannung und gleicht ihr Farbe und Form an. Seine Umformungen sind wie die Farbenklänge ledig-



Constantin v. Mitschke-Collande Die Schiedsrichterin
Ausgestellt in der Galerie Baumbach, Dresden

lich vom Gefühl diktiert und dort am stärksten, wo abendliche Resignation die Vielfältigkeit reduziert. Vielleicht haben an dieser Reduktion auch die dekorativen Arbeiten einen gewissen Anteil, wo Wand und Material von vornherein eine Konzentration der Mittel erzwangen. Dem zuletzt entstandenen „Boxkampf" (2,20×2 m, Tempera, s. Abb.) sieht man die vorausliegende Übung, Wandflächen kompositionell und farbig gerecht zu werden, deutlich an. Vielleicht wird Mitschke-Collande überhaupt von hier aus den Weg weiter finden.

Vor dieser Ausstellung waren bei Baumbach zweimal Kollektionen moderner Franzosen, Querschnitte durch das was in Paris üblich ist, nicht darüber, aber auch nicht darunter. In der Galerie Arnold zeigte O. Hettner den Ertrag seiner südlichen Reisen, spanische Landschaften und Stilleben, anzuerkennender Traditionalismus. Ihm folgte Richard Birnstengel mit ebenso bescheidenen wie gediegenen Bildern. Grohmann

KLEINE FOHR-AUSSTELLUNG

Die Münchener Ludwigsgalerie zeigt eine kleine Ausstellung von Arbeiten des älteren Fohr (1795—1818), der mit 23 Jahren im Tiber ertrank, während der jüngere, unbedeutendere Fohr ein normales Lebensalter erreichte. Die Ausstellung will sich nicht messen mit der umfassenden, die das kurpfälzische Museum in Heidelberg im Sommer 1925 veranstaltete. Nur wenige Malereien Fohrs und seines Heidelberger Kreises sind versammelt. Es handelt sich diesmal vor allem um die beiden Skizzenbücher, die Fohr seiner Beschützerin, der Erbgroßherzogin von Hessen widmete. Sie enthielten je dreißig durchgeführte Blätter mit geschlossener Bildwirkung, fast durchweg koloriert, die nun auseinandergenommen wurden und einzelver-

Carl Philipp Fohr Stolzeneck am Neckar. Originalaquarell
Aus der Ausstellung der Ludwigs-Galerie Otto H. Nathan, München

käuflich sind. Die Skizzenbücher, das erste der Neckargegend geltend, waren so eingeteilt, daß sich an die rein landschaftlichen Darstellungen rein figürliche Formungen der zugehörigen Sagen anschlossen, worin dem Jüngling ebenfalls bisweilen Treffer gelingen, obgleich bei reiner Landschaft seine spezifische Gabe bereits entwickelter anspricht (vergl. Abb.). Das andere Fohrsche Werk betrifft badische Ansichten und Sagen. Roh

SCHWEDEN IN WIEN

Einen Querschnitt durch die schwedische Malerei des letzten 50 Jahre zu geben, war die Absicht der schwedischen Ausstellung in der „Sezession". Es ist in der Hauptsache eine Schau des schwedischen Impressionismus daraus geworden. Aber auch diese möchte man sich im einzelnen anders denken.

Unter den älteren Impressionisten ist es einzig Björck, durch dessen delikat gemalte Frauenbildnisse man einen nachhaltigen Eindruck empfängt. Josephson, Schwedens größter Impressionist, ist durch ein eindrucksvolles Greisinnenbildnis vertreten, das noch ganz unter dem Einfluß französischer Tonmalerei steht, während von anderen älteren impressionistischen Künstlern von Format wie dem jung verstorbenen Birger, Wahlberg und Norstedt, überhaupt nichts vorhanden ist. Besser ist es mit der Darstellung der jüngeren Impressionisten bestellt, unter denen die Landschaftsmaler (Prinz Eugen, Smith, G. Kallstenius, der Schneemaler Fjaestad, der Meermaler Hullgren) wirksam zur Geltung kommen. Besonders scharf umrissen tritt die Persönlichkeit von Bruno Liljefors hervor. Larsson wird nur als Aquarellist und Graphiker gezeigt. Von A. Zorn gibt es außer einigen Graphiken nur zwei Gemälde, dagegen von dem gewiß bisweilen — zumal in älteren Arbeiten — sehr eindringlichen Neuimpressionisten C. Wilhelmson gleich siebzehn in ihrer Gleichförmigkeit ermüdende Bilder zur Schau gestellt sind.

Unter den spärlichen Künstlern, die in dieser Ausstellung das junge Schweden veranschaulichen, glänzt der virtuose, stark von Matisse beeinflußte Isaak Grünewald durch den Reichtum seiner Palette. Dahlskog hat einige sehr geschickt komponierte und farbig empfundene Landschaften und Interieurs eingesandt. Bei Per Mansson (dessen „Neapolitanischer Fischer" an der Schwelle vom Expressionismus zum Verismus steht, siehe Abb.) spürt man das deutliche Bestreben, sich auf den Boden eines neuen Realismus zu stellen, dessen markantesten Vertreter, Skjöld, wir wie so manch anderen Meister von Bedeutung missen.

So erhält man aus dieser Schau den Eindruck einer sich parallel zu den großen mitteleuropäischen Kunstströmungen entwickelnden Kunst. Von der hohen Qualität der schwedischen Kunst, in der insbesondere die impressionistische Richtung Meister von großem, internationalen Ruf hervorgebracht hat, bekommt man jedoch nur Weniges zu sehen.

Poglayen-Neuwall

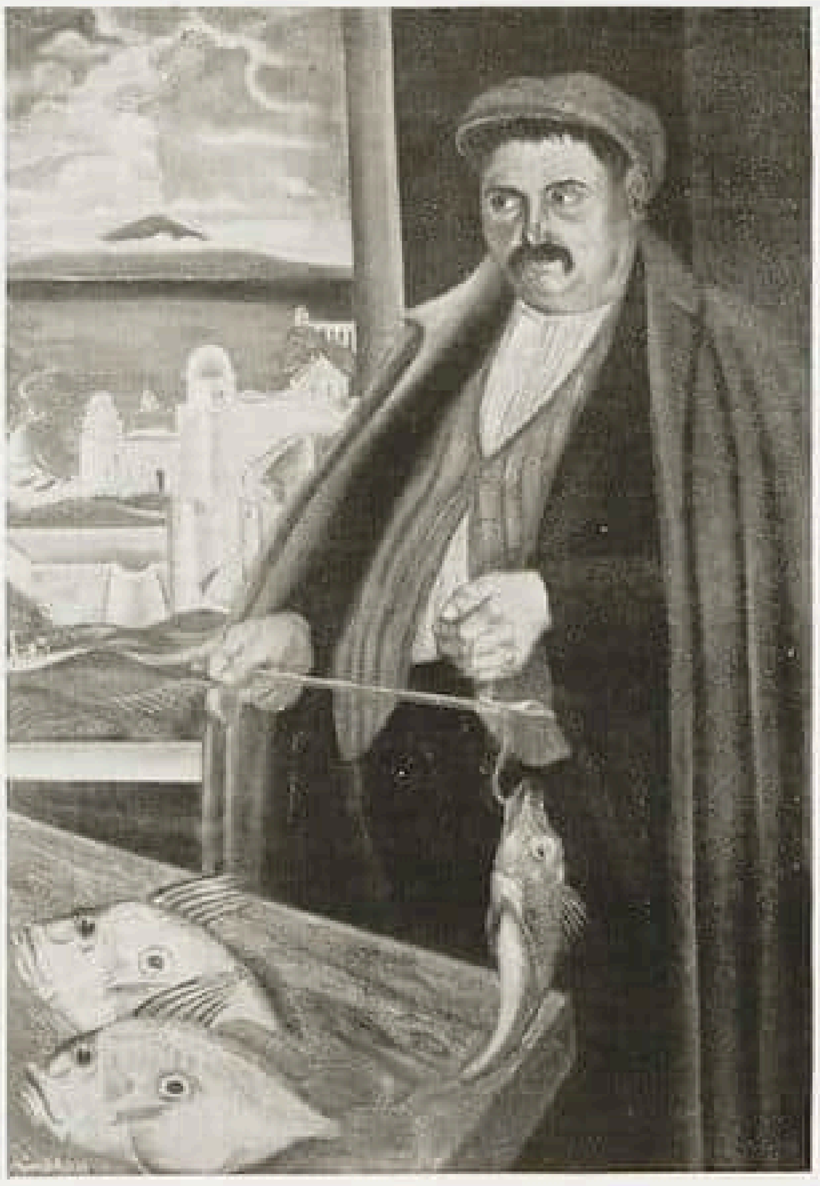
PERSONALIA

DER NEUE GENERALDIREKTOR DER PREUSSISCHEN STAATSMUSEEN

Wie durch die Presse bereits bekannt geworden, wird an Stelle des am 1. Oktober in den Ruhestand tretenden Geheimrat Ritter von Falke der Posten des Generaldirektors der Staatsmuseen mit Geheimrat Prof. Dr. Waetzoldt, bisher vortragender Ministerialrat im Kultusministerium, besetzt werden. Die Gesamtheit der Museumsdirektoren, vertreten durch Herrn von Falke, hatte den Minister um diese Ernennung gebeten und auch Wilhelm von Bode hatte sich dieser Bitte mit Nachdruck angeschlossen. Wir glauben, daß keine bessere Wahl getroffen werden konnte. Wilhelm Waetzoldt ist ein Kunstgelehrter von europäischem Rang, ein Geist von feinster Kultur, innig verbunden den wirkenden Kräften unserer Zeit. Er wird in seinem neuen Amt, zu dem er einen geschulten Geschmack, einen achtunggebietenden Ruf als Gelehrter und die Kunst der Menschenbehandlung mitbringt, die große Aufgabe vorfinden, die Museen in höherem Maße zu Instituten der Volksbildung zu machen, als es bisher geschehen ist.

Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir in der Ernennung Waetzoldts das Zeichen für die Beilegung des leidigen Museumskriegs erblicken, der unendlichen Schaden nach jeder Richtung hin gestiftet hat. Wir würden dies aus vollem Herzen begrüßen. Alfred Kuhn

Am 22. Dezember 1926 verstarb in Erlangen der Staatsoberbibliothekar Dr. Otto Mitius, der sich mehrfach und mit Glück auch auf kunstgeschichtlichem Gebiete betätigt und vor allem die Dürer-Forschung durch eigene Beiträge bereichert hat. Auf diesem Gebiet war er sowohl Mitarbeiter der Monatshefte für Kunstwissenschaft, als auch des Cicerone (Dürers Schloßhofansichten, XV. Jahrgang 1923). Eine größere Arbeit erschien außerdem über den gleichen Gegenstand unter dem Titel „Dürers Schloßhofansichten und die Cadolzburg bei Nürnberg" im Verlag von K. Hiersemann, Leipzig. — Der Tod dieses vielseitigen und verehrten Gelehrten sei an dieser Stelle nachgetragen im Anschluß an eine Gedächtnis-Publikation, die soeben die Bibliothek der Universität Erlangen herausgebracht hat.



Per Mansson Neapolitanischer Fischer

Ausstellung der Wiener Sezession

In Bozen ist Mitte Januar dieses Jahres einer der letzten Tiroler Heimatkünstler, Benedikt Schinle, gestorben, der einmal der Lehrer des ermordeten österreichischen Thronfolgers, des Erzherzogs Ferdinand gewesen war und dessen Werke nicht nur historische, sondern mehr noch religiöse Motive behandelten. r

Mit dem kaum 36 jährigen Arkadij Matwejewitch Pappé hat die Ermitage in Leningrad einen ihrer tüchtigsten Mitarbeiter verloren. A. Pappé, geb. 1891 in Petersburg, war Schüler Karl Volls, A. L. Mayers und Hugo Kehrers, seine Spezialität war die niederländische und holländische Malerei. Auf diesem Gebiet arbeitete er auch in der Ermitage, wo er den neuen Katalog der Gemälde der holländischen Schule vorbereitete. Zahlreiche Aufsätze veröffentlichte Pappé in ausländischen und russischen Zeitschriften. Eine größere, fast vollendete Arbeit über K. Saftleben wird die Ermitage voraussichtlich aus dem Nachlaß Pappés herausgeben. PE

SAMMLER UND MARKT

VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Am 5. April und an den kommenden Tagen wird bei Lepke die Sammlung Hugo Benario, Berlin, zur Versteigerung gelangen. Ohne einer ausführlichen Besprechung vorgreifen zu wollen, bemerken wir schon heute, daß es sich um eine größere Kollektion von Holzskulpturen handelt, bei der die fränkischen im Mittelpunkt stehen. Die interessantesten Objekte sind: ein Christuskopf, Eichenholz: französisch, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts; eine heilige Maria, Lindenholz, westdeutsch, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts; trauernde Frauen, Eichenholz, mittelrheinisch, Anfang des 15. Jahrhunderts; Pietà, Lindenholz, mittelrheinisch um 1410 (Cicerone 1922, Seite 115, Tafel). Nächst den Holzskulpturen ist die reiche Sammlung von Mörsern hervorzuheben, worunter sich auch frühe, sehr interessante Exemplare befinden, die Leuchter und eine Reihe mittelalterlicher Holzmöbel. Auf das Kunstgewerbe werden wir im einzelnen noch zurückkommen. K

Am 12. April wird bei Paul Cassirer in Berlin die Sammlung Leo Lewin, Breslau, zur Auktion gelangen. Sie enthält eine ganze Reihe Kunstwerke von hervorragender Qualität. Besonders hinweisen möchte ich auf die Reliefs „Übergang" und „Grablegung" von Barlach, weiter auf einen weiblichen Torso von Lehmbruck, auf eine große Kollektion von Kleinbronzen von Gaul und Kolbe. Von Liebermann bemerkt man das bekannte Bild „Der Biergarten", im Vordergrunde sitzt Corinth, ein früheres Selbstbildnis, die „Rübenhackerin", den bekannten Kirchgang in Laaren", „die Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen", den prächtigen „Gemüsemarkt in Delft, die „Kleinkinderschule" und ein Bildnis aus der späten Zeit, ein Garten in Wannsee. Auch Slevogt ist stark vertreten, van Gogh mit einem Blumenstilleben, Monet mit „Weinberge im Winter", Daumier mit dem „Pont neuf": ein dicker Arbeiter herzt seine Kinder, im Hintergrunde die Brücke, Menzel mit der „Prozession". Eine große Anzahl von Handzeichnungen ergänzt. Dies nur als kurzen Vorbericht. Wir kommen noch ausführlich auf die Auktion zurück. K

KÖLN

Alte Gemälde, hauptsächlich Niederländer mittlerer Qualität, kommen am 23. März bei Lempertz zur Versteigerung. Unter den Landschaften dominieren die Vlamen vom Anfang des 17. Jahrh.: Jan Brueghel I. und seine Antwerpener Zeitgenossen bzw. Nachfolger, darunter ein großes Waldbild von des Ersteren Hand, in das Johann Rottenhammer eine „Ruhe auf der Flucht" hineingemalt hat, ferner eine kleine in Miniaturstil gemalte Brueghel-Landschaft mit den typischen kleinen Figuren, Landschaften mit Staffage von Jodocus und Frans de Momper, David Vinckeboons, Paul Bril u. a. Die holländische Schule ist vertreten mit Kirmesbildern von J. C. Droogsloot und J. M. Molenaer, mit Genrebildern von Jan Steen, P. C. van Slingelandt, A. van de Venne und E. van Heemskerk, mit Herdenbildern von Dirk van Bergen, A. C. Begeijn, A. van de Velde, mit Landschaften von Aert van der Neer, E. van de Velde u. a. Unter den Italienern ragen hervor eine prachtvolle Anbetung der Hirten von Jacopo Bassano, ein charakteristischer Magnasco, ein großes Architekturbild von G. P. Pannini und eine Landschaft von F. Zuccarelli. Unter den Deutschen des 16. Jahrh. ist eine große Tafel von Lucas Cranach d. Ä. (Messe des hl. Gregor) zu nennen. R

MÜNCHEN

Nach fünfjähriger Pause nimmt die Firma Dr. F. X. Weizinger & Co. (am Glaspalast) ihre Auktionstätigkeit wieder auf und bringt am 23. und 24. März eine Sammlung von Kunstaltertümern und ethnographischen Seltenheiten auf den Markt. Über diese gibt der mit 40 Tafeln versehene Katalog nähere Auskunft. Reine und angewandte Kunst begegnet sich in dieser Sammlung mit Dingen, die man bisher nur ethnographisch zu werten und zu betrachten gewohnt war. Zu erwähnen sind vor allem die Zauberstäbe der Toba Bataker auf Sumatra oder die Jca-Töpferei Altperus, die in reichen Exemplaren vertreten ist, ähnlich wie die Nazcagefäße Perus. Hingewiesen sei sodann auf die Waffen aus Abessinien, Siam, Sumatra, Borneo, Celebes, Java, Bali und Japan, die das Beste darstellen, was das Morgenland an solchen Dingen hervorgebracht hat. Alles in allem geben die Silber- und

Adolf v. Menzel — Prozession in Gastein

Versteigerung der Sammlung Leon Lewin am 12. April durch Paul Cassirer, Berlin

Bronzegeräte, Götterfiguren in Gold, Schmuck- und Zierstücke, Cloisonnés und Porzellangefäße, die Schnitzereien in Holz, Elfenbein, die figürliche und dekorative Keramik der verschiedenen Länder und das Kleinmaterial volkskundlicher Prägung einen weiten Überblick über die ethnographische „Kunst" naher und ferner Erdteile. r

Am 17. und 18. März findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und Gemälden alter Meister vorwiegend aus süddeutschem Privatbesitz statt. Der Katalog beginnt mit einer vorzüglichen Sammlung von Steingut aus den Werkstätten von Raren, Siegburg, Kreußen und dem Westerwald; unter den Fayencen befinden sich vor allem unter den Erzeugnissen der Berliner (Funcke), Erfurter und Hanauer Fabriken ausgezeichnete Stücke. Ein Hausmalerkrug von Preußler, Meißener Heroldgeschirre, Gefäße süddeutscher Porzellanmanufakturen, ein französischer und ein flämischer Gobelin, eine stattliche Reihe von orientalischen Knüpfteppichen schließen sich an. Gläser, Miniaturen, Textilien, drei ausgezeichnete Rüstungen leiten zu den Gemälden über. Unter diesen sind die deutschen, niederländischen, französischen, italienischen und englischen Schulen mit guten zum Teil bezeichneten Werken vertreten. Unter der bedeutenden Zahl von Skulpturen sind zu nennen: Hl. Petrus; Teil einer Chorschranke, Venedig 12. Jahrh.; Madonna, Rheinisch 14. Jahrh.; Gruppe aus einer Marienkrönung, Kreis des Leinberger. Ferner gelangen Antiken aus dem Nachlaß Staatsrat Ritter Gottfried von Böhm zur Versteigerung. Die Sammlung enthält Skulpturen und Gefäße aus der hellenistischen und römischen Zeit u. a. das in der einschlägigen Literatur wiederholt besprochene römische Relief mit der Darstellung von Hero und Leander.

Der mit 12 Tafeln ausgestattete Katalog ist erschienen.

Am 26. März gelangt wiederum bei Hugo Helbing eine „Sammlung Ludwig Merkl, München" zur Versteigerung. Die Sammlung umfaßt Arbeiten von Jul. Adam, A. Braith, H. Bürkel, G. v. Canal, F. v. Defregger, L. Eibl, Herm. Gröber, H. v. Habermann, A. Hengeler, Herm. Kaulbach, A. v. Keller, F. v. Lenbach, A. Lier, G. v. Max, C. E. Morgenstern, Rob. Schleich, J. Sperl, A. Spring, A. Stademann, C. Spitzweg, Wenglein, Willroider und viele andere. R

PARIS

Die meisten modernen, periodisch im Hotel Drouot stattfindenden Versteigerungen sind sogenannte ventes composées, die von mehreren marchand-amateurs beschickt, oft bekannte Namen nur als Aushängeschild benutzen und dunkeln Zwecken dienstbar sind, wie dem, den Preis für einen Künstler öffentlich in die Höhe zu treiben — oder auch, ihn zu verderben. Anders die Versteigerung Noréro. Die Sammlung, die hier auf den Markt kam, zeugte von wahrer Kennerschaft und bot ein homogenes Ganzes, das weniger auf Namen als auf Qualität hin angelegt war. Daher ein bemerkenswert scharfes Anziehen der Preise für repräsentative Bilder zeitgenössischer Meister. Ein Stilleben von Vuillard kam auf 31 000 Frs., „Der Angeklagte" von Rouault, ein Ölbild, auf 35 000 Frs., von Bonnard, „Halbakt einer jungen Frau" auf 44 000 Frs., „Junges Mädchen mit Tasse" auf 34 000 Frs.. Begehrt waren auch Neoimpressionisten. Cross' „Dorfball" brachte 30 000 Frs., eine Stambullandschaft Signacs 20 000 Frs. Der Gesamterlös für 116 Nummern betrug etwa 1 Million Franken. (Vgl. hierzu die Liste in den Versteigerungsergebnissen dieses Heftes. Die Schriftleitung.) Ds

★

EIN UNBEKANNTER TIZIAN

Im Wiener Kunsthandel ist ein unbekanntes Frühwerk von Tizian aufgetaucht, ein Halbfigurenbild einer Madonna mit Kind, das noch stark von Giorgione beeinflußt ist und zeitlich der „Zigeuner-Madonna" im Wiener Kunsthistorischen Museum nahe steht. Das Bild, das infolge seines ausgezeichneten Erhaltungszustandes ein ungewöhnlich gutes Beispiel für die Farbigkeit des frühen Tizian bietet, ist in Mischtechnik ausgeführt und mißt 64 × 50 cm. P-N

Paul Slevogt — Blühender Birnbaum

Versteigerung der Sammlung Leon Lewin am 12. April durch Paul Cassirer, Berlin

Meister E. S. vom Jahre 1466 — Querfüllung mit Vögeln

EIN NEUER FRÜHER CRANACH-HOLZSCHNITT

VON MAX GEISBERG

Jeder, der einmal eine ältere ungeordnete Kupferstichsammlung durchgeblättert, kennt aus eigener Erfahrung die Freude, wenn unter den Hunderten von geringen und späten Drucken ein Blatt sich findet, das wegen seiner Seltenheit, seiner Erhaltung oder Abdrucksschönheit die verlorenen Stunden der Arbeit aufwiegt. Aber wir alle wissen auch, daß solche Entdeckungen leider selten sind. Einen einzelnen solchen Fund, der für unsere Kenntnis der deutschen Graphik sehr willkommen sein dürfte, glaube ich hier vorlegen zu können. Freilich nicht durch eigenes Verdienst, als hätte ich dies Unikum in einer entlegenen Schloßsammlung aufgestöbert, sondern lediglich dank dem Entgegenkommen des Kunstantiquariates C. G. Boerner in Leipzig, in dessen Auktion vom 2.—6. Mai das Blatt unter den Hammer kommen wird. — Ich bin nicht einmal in der Lage, angeben zu können, wo es sich bisher befunden hat. Die Ungewißheit seines zukünftigen Schicksals scheint mir seine Veröffentlichung zu rechtfertigen.

Die Abbildung überhebt mich der Beschreibung. Das Original mißt 389×281 mm Einfassung, die, links teilweise scharf beschnitten, durchgehend etwa 5 mm mißt. Als Wasserzeichen findet sich die Wage im Kreise, ähnlich Briquet 2488, nur daß oben ein Kreis, kein Doppelkreis die Figur abschließt. Die Erhaltung ist gut, wenige horizontale Falten in der Mitte und einige gelbe Flecken rechts und ganz links am Rande stören nicht sehr. Aber der Abdruck selbst ist leider ungleichmäßig. Teile, wie besonders das Laubwerk der Bäume, sind prachtvoll herausgekommen, andere Stellen wieder, wie die Rechte des hl. Petrus, eine Stelle über seinem Kopfe, die Rechte Christi, eine Partie über seinem Antlitz und am Gewand des Engels, sind fast ganz ausgeblieben. Der kunstgeschichtliche Wert wird freilich durch diese Schönheitsfehler nicht berührt. Das Blatt hat weder Löcher, noch ist es geflickt und hergerichtet, gewiß ein schätzenswerter Vorzug.

Jedes mittlere kunsthistorische Semester wird in der Lage sein, den Meister richtig zu bestimmen, aber ich möchte mich doch ausdrücklich zu der Zu-

schreibung an Cranach den Älteren bekennen, weil jüngst eine Wiener Arbeit von Fräulein Hedwig Gollob über den Wiener Holzschnitt von 1490—1550 alle die bekannten Jugendarbeiten, die Dodgson und Friedländer, Dörnhöffer und Beth zusammengestellt haben, dem Meister absprechen und ihre Formensprache als Wiener Lokalstil hinstellen möchte. Da indessen die Verfasserin jenes Buches diese abweichende Auffassung keineswegs durch eine so eingehende Beweisführung, wie man sie bei der Bedeutung der Frage erwarten sollte, belegt, so glaube auch ich keine Verpflichtung zu haben, offene Türen einzurennen.

Die zeitliche Ansetzung des Holzschnittes dürfte ebensowenig Schwierigkeiten bieten. Er gibt sich von vornherein als ein Gegenstück der beiden fast gleich großen Kalvarienberge des Berliner Kupferstichkabinetts, und es ist wohl kein Zufall, wenn in der gleichen Sammlung sich ein zweites Exemplar des größeren, bezeichneten und 1502 datierten von beiden sich fand, das nun in der gleichen Auktion unter den Hammer kommen wird. Das Wasserzeichen ist dasselbe; das neue Exemplar ist, was die im Berliner Exemplar fehlenden Enden der Arme des Kreuzes Christi und des Schächers angeht, das vollständigere.

Die Maße des Ölbergs, 389×281 mm, entsprechen denen des undatierten und mit Recht als früher erachteten Kalvarienbergs (398×284) mehr, als jenen des datierten (405×292). Auf einem Felsblock in der Ecke unten rechts findet sich ein Häkchen, das unleugbar eine große Ähnlichkeit mit einer 5 hat, aber trotzdem einstweilen nicht als Rest einer entsprechenden Datierung zu erweisen ist. Mögen wir nun den Ölberg als das Gegenstück zu der einen oder der anderen Darstellung des Kalvarienbergs ansehen, wir kommen kaum an der Schlußfolgerung vorbei, daß wir hier die Reste einer großen Passionsfolge Cranachs von 6 wenn nicht gar 12 Blatt vor uns haben, in der dieser den älteren Schöpfungen seines großen Nürnberger Kunstgenossen es gleich zu tun, im Formate um wenige Millimeter sogar sie zu überbieten suchte. Auch der St. Stephan des Passauer Missales vom 25. Mai 1503 ist 1502 datiert, und das gleiche Jahre gilt gewiß auch für das Kanonbild desselben Buches. Der auf allen diesen Blättern (mit Ausnahme des undatierten Kalvarienberges) wiederkehrende Johannestyp macht den Vergleich leicht. Auf dem Ölberg hat besonders die Wiedergabe des Laubes im Gebüsch und an den Bäumen auffallend viel von dem Charakter einer Federzeichnung behalten, wie es namentlich auch von dem undatierten Kalvarienberg gilt. Die hier in ihrer Rückansicht nicht sehr glückliche Stellung des Heilandes, mit weit ausgebreiteten Armen, bei der die langgespannten Falten der Kleider die menschliche Figur verschneiden, kehrt auch später, dann aber von vorn gesehen, noch zweimal bei Cranach wieder, und zwar sowohl in dem kleinen Schnitte des Wittenberger Heiligtumsbuches B. 91 wie in dem ersten Blatte der Passionsfolge B. 7. Dem Stephanus scheint mir der Ölberg in der Neigung des Künstlers, die ganze Bildfläche bis auf wenige Stücke Himmel auszufüllen, besonders nahezustehen. In seiner unmittelbaren Nähe, zwischen den beiden Kalvarienbergen, dürfte dem neuen Cranach der Platz anzuweisen sein.

Lukas Cranach d. Ä. Christus am Ölberg (Unbeschrieben)

ZUR SITUATION DER FRANZÖSISCHEN ARCHITEKTUR II

VON SIGFRIED GIEDION

Abb. 1. Aug. Perret auf der Dachterrasse seines Hauses Rue Franklin 25. 7. Stock. Terrasse und Geländer (aus Automobilröhren) erbaut 1905. Aufgenommen Januar 1927[1]

EISENBETON

Es ist nutzlos, über neue Architektur in Frankreich zu reden, ohne ihre Grundlage zu berühren: Eisenbeton. Er wird nicht als kompaktes Material aus der Natur gebrochen. Sein Sinn ist: künstliche Zusammensetzung. Seine Herkunft: das Laboratorium. Aus dünnen Eisenstäben, Zement, Sand, Abfallsteinen, aus einem »Verbundkörper« können ungeheuere Gebäudekomplexe sich plötzlich zu einem einzigen Stein auskristallisieren, Monolithe werden, die dem Angriff des Feuers und einem Höchstmaß an Belastung widerstehen können wie kein natürliches Material zuvor. Dies wird erreicht, indem das Laboratorium die verschiedenen Eigenschaften der Materialien erkennend ausnützt und durch ihre geeignete Verbindung sie zu einem vielfachen der eigenen Leistungsfähigkeit steigert. Man weiß: ein belasteter Balken — sei es an einem Brücken- oder einem Deckenträger — ist in seinem oberen Teil hauptsächlich auf Druck beansprucht, in seinem unteren Teil hauptsächlich auf Zug. Also bettet man das Eisen, das das Vermögen hat, vorzüglich zugwiderstandsfähig zu sein, mehr an die Unterseite, während dem Beton mit seinem großen Druckwiderstand als kompakte Masse im oberen Teil die eigentliche Herrschaft zukommt.

Monnier wußte das — 1867 — nicht. Bei seinen bewehrten Betonkübeln hatte das Eisen die Funktion, Form zu geben und der Beton die Funktion, Füllung zu sein. Schrittweise dachte Monnier sein System weiter aus — beharrlicher als seine Vor- und Mitgänger Lambot 1854, Coignet 1861, Hyatt 1877 — nahm nacheinander Patente auf Röhren, ebene Platten, Brücken, Treppen (1875). Trotz instinktmäßig richtiger Anordnung, ist die Funktion des Eisens und des Betons bei ihm auch am Ende noch nicht erkannt. Dies fiel 1880 deutschen Ingenieuren zu. — Aber der entscheidende Schritt, der überhaupt erst gestattete, aus einem Hilfsmittel, einem Konstruktionsdetail ein neues architektonisches Gestaltungsmittel werden zu lassen, gelang Fr. Hennebique.

Auch dieses Resultat ging, wie fast alle bleibende Erkenntnis unserer Zeit, nicht aus phantastischen Visionen hervor — diese sind erst Folge — sondern aus mikroskopischem Nahsehen. Oder, wenn wir dies in der bescheideneren Sprache unserer Zeit ausdrücken wollen: aus Patenten.

[1] Die Aufnahmen stammen vom Verfasser. Abb. 7, 8, 10, 19, 22, 23 von Le Corbusier, Abb. 20 nach »Architecture vivante«, Herbst 1926. Klischee 13 von E. Wasmuth.

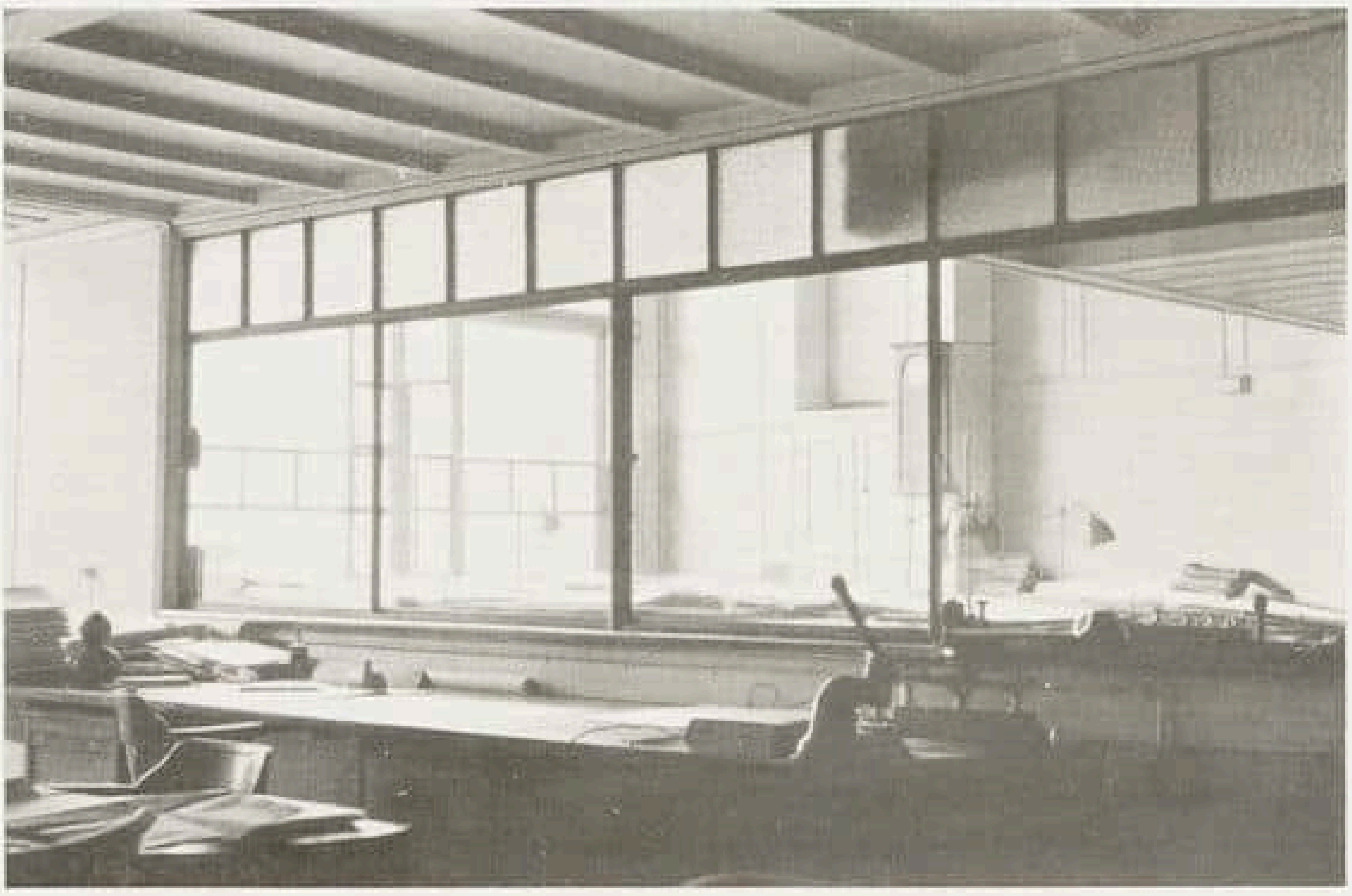


Abb. 2. A. Perrets Atelier Erdgeschoß Rue Franklin 25
Die eisernen Rahmen mit Spiegelglasfenstern (1905) werden von Corbusier und andern später an die Außenwand übertragen

Hennebique nahm 1892 ein Patent auf »Verbundbalken«. Der heikle Punkt der Eisenbetonkonstruktionen waren bis jetzt die Verbindungsstellen gewesen, jene Stellen, wo die Decke in den Balken und der Balken in die Stütze überging. Da klappte es nicht. Es gelang Hennebique durch geeignete Lagerung und Ausbiegung der Einlageeisen Decke, Balken und Säulen in eins zu verschweißen (Rippenbalken). Der Bau als Monolith wurde möglich. Die isolierten gußeisernen Ständersäulen wurden durch Betonständer ersetzt. Der einheitliche Gerüstbau entstand. Im Schlepptau der Patente konnte sich die architektonische Phantasie bewegen. Man weiß, wie schwerfällig sie das tat.
Es ist klar, wie der Weg weitergehen mußte. Man beschäftigte sich mit den bisher wenig beachteten Stützen (Säulen). Armand Considère fand (1899) besondere Methoden, sie standhaft zu machen (umschnürter Beton). Und in letzter Zeit gelang es sogar, die Balken — diesen Restbestandteil der Holzkonstruktion — verschwinden zu lassen: Unterzugslose Decken! Die Wirkungskraft der Eisen strahlt, fast wie ein magnetisches Feld, über ihre körperliche Reichweite im Beton weiter (vom Schweizer Maillart ausgebildet), und zwar auf eine mehr erfahrungsmäßig als rechnerisch zugängliche Weise. Wir befinden uns in einem auch unserer Theorie kaum übersehbaren, sehr komplizierten Zusammenspiel der Kräfte.
Sinn des Eisenbetons: Dieses Laboratoriumsprodukt, dieses Produkt, das nur durch Versenkung ins Material entstand, durch — wenn man will — Materialvision, ist für Zeit und Zukunft sehr bezeichnend. Mit seinem Überhandnehmen begann der Architekt als romantischer Skizzenheld peinlich zu werden. Kein Material rächt sich durch widerspenstiges Verhalten gegen seine Vergewaltigung so sehr wie der Eisenbeton! Er läßt es zwar zu, daß man an sein Gerüst die unglaublichsten Fassaden klebt, aber die eigentliche Herrschaft gehört, trotz

Abb. 3. Rob. van t'Hoff: Haus in Huis ter Heide bei Utrecht. 1915. (Beton) Selbständige Verarbeitung Lloyd Wrightschen Einflusses. Dem Haus werden durch die horizontalen Betonplatten gleichsam Flügel angesetzt, ohne daß der Kubus selbst schon von Luftkuben durchsetzt ist

eventueller Verstümmelung an den Außenseiten, dem Ingenieur. Und hinter dem Ingenieur: dem industrialisierten Baubetrieb.

Die Betonfirma ist nicht der übliche Bauunternehmer, der die Arbeit einem halben hundert Handwerker weitergibt und im Grund nichts tut, als einen mittelalterlichen Baubetrieb vergröbert fortzuführen. Hinter dem Betonunternehmer steht der wissenschaftlich industrialisierte Baubetrieb. Der Eisenbeton fordert dies von seiner Entstehung im Laboratorium bis zur Behandlungsart, die das Material an Ort und Stelle erzwingt. Es geht nicht anders. — Es ist hier, wo Symptomatik aufzuzeigen ist, nicht der Ort, die vielfachen Fehler auszubreiten, die dem Eisenbeton, wenigstens noch heute, anhaften und seine Anwendungsmöglichkeit erschweren. Auch wird er hoffentlich nicht das einzige neue Material bleiben. Ganz abgesehen davon, daß auch die Materialien Holz und Eisen wieder vor ihrer Neuentdeckung stehen.

Worauf es uns ankam: Zu zeigen, daß wir uns in einer gesetzmäßigen Entwicklung befinden und unsere wirkliche Tradition sich ganz allmählich in einem halben Jahrhundert formiert hat. An Strenge und Tiefe kann sie es mit jeder andern Zeit aufnehmen. Nur muß man dazu die Akzente richtig setzen. Die Erkenntnis von Monnier-Hennebique-Considère[1] wurde zuerst in die Hand der französischen Architekten gelegt. 1903 zieht der geniale Konstrukteur Perret in seinem Haus in der Rue Franklin bereits die praktische Folgerung.[2] Die Banken verweigerten die Hypothek, da die Experten dem schlanken Gerüst den Einsturz prophezeiten (Abb. 1 u. 2).

NATIONALITÄTSKONSTANTE

Wir wollen eine internationale Architektur. Eine Architektur der Zeit. Alle lebendigen Länder sind auf dem Wege zu ihr. Trotzdem hat jedes Land seine vorbestimmte Rolle in der Bewegung. Dies steht schon heute fest. Gerade die neue französische Avant-garde-Architektur, die sich von überlieferten Formspielereien sehr rasch befreit hat, ist ein Zeichen, daß die eingeborenen Urlaute sich wieder melden. Natürlich nicht in der Imitierung der Königsstile.

[1] François Hennebique, der vom Steinmetz über die Eisenkonstruktion zum Eisenbeton kam, ist selbst eines der ersten Beispiele industrialisierten Bauunternehmertums. Wie man früher Maschinen überallhin verkaufte, so stellt er seine Konstruktionen in verschiedensten Ländern auf: Mühlen in Frankreich, Speicher in Genua, Silos in Straßburg, Hafenbauten in England, die erste weitgespannte Betonbrücke über die Rhone (bei Vienne); hinter dem Zuckerwerk der Pariser Ausstellungspaläste von 1900 verbergen sich gleichfalls die wegleitenden Betongerüste Hennebiques.

[2] Abb. Cicerone Heft 1 1927, S. 17.

Abb. 4. Le Corbusier. Eisenbetonskelett zur Siedlung »Domino«. 1915. Aus diesem Eisenbetonskelett französischer Tradition entwickelt C. die neue Wohnfunktion

Abb. 5. BEZIEHUNG und DURCHDRINGUNG: Pont Transbordeur im Hafen von Marseille, 1905

Über dem Wasser schwebende Fähre, die an Seilen an dem hochgelegenen Steg gleitend aufgehängt, den Verkehr der beiden Hafenseiten vermittelt. Dieser Bau ist nicht als »Maschine« zu werten. Ebensowenig kann er aus dem Stadtbild fortgeleugnet werden, dessen phantastische Krönung er bedeutet. Aber sein Zusammenwirken mit der Stadt ist weder »räumlich« noch »plastisch« faßbar. Es entstehen schwebende Beziehungen und Durchdringungen. Vorboten neuer Gestaltung

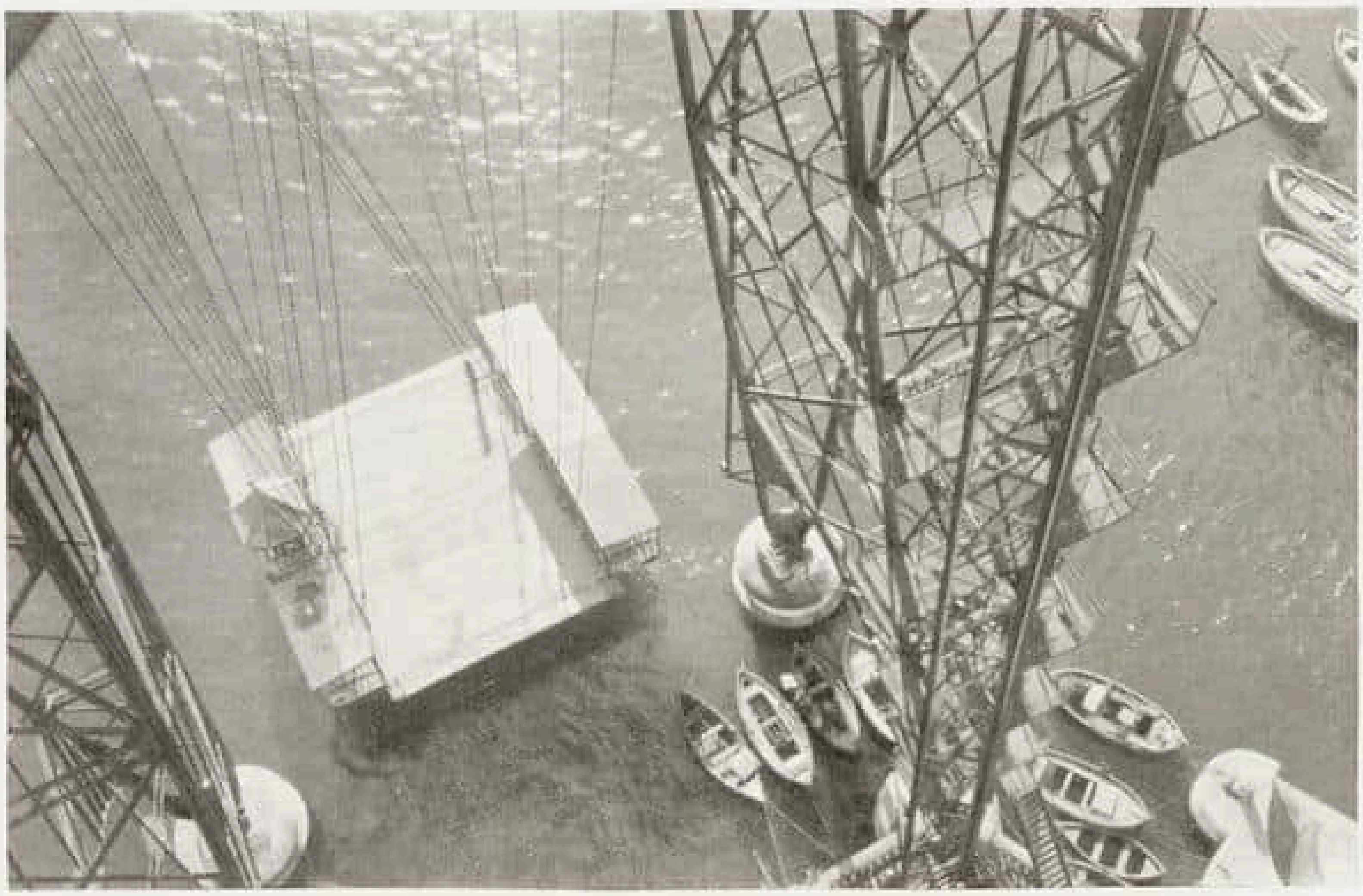


Abb. 6. Blick vom hochgelegenen Steg auf die schwebende Fähre
Fülle neuer Blicksmöglichkeiten: Alles ist auf Beweglichkeit gegründet

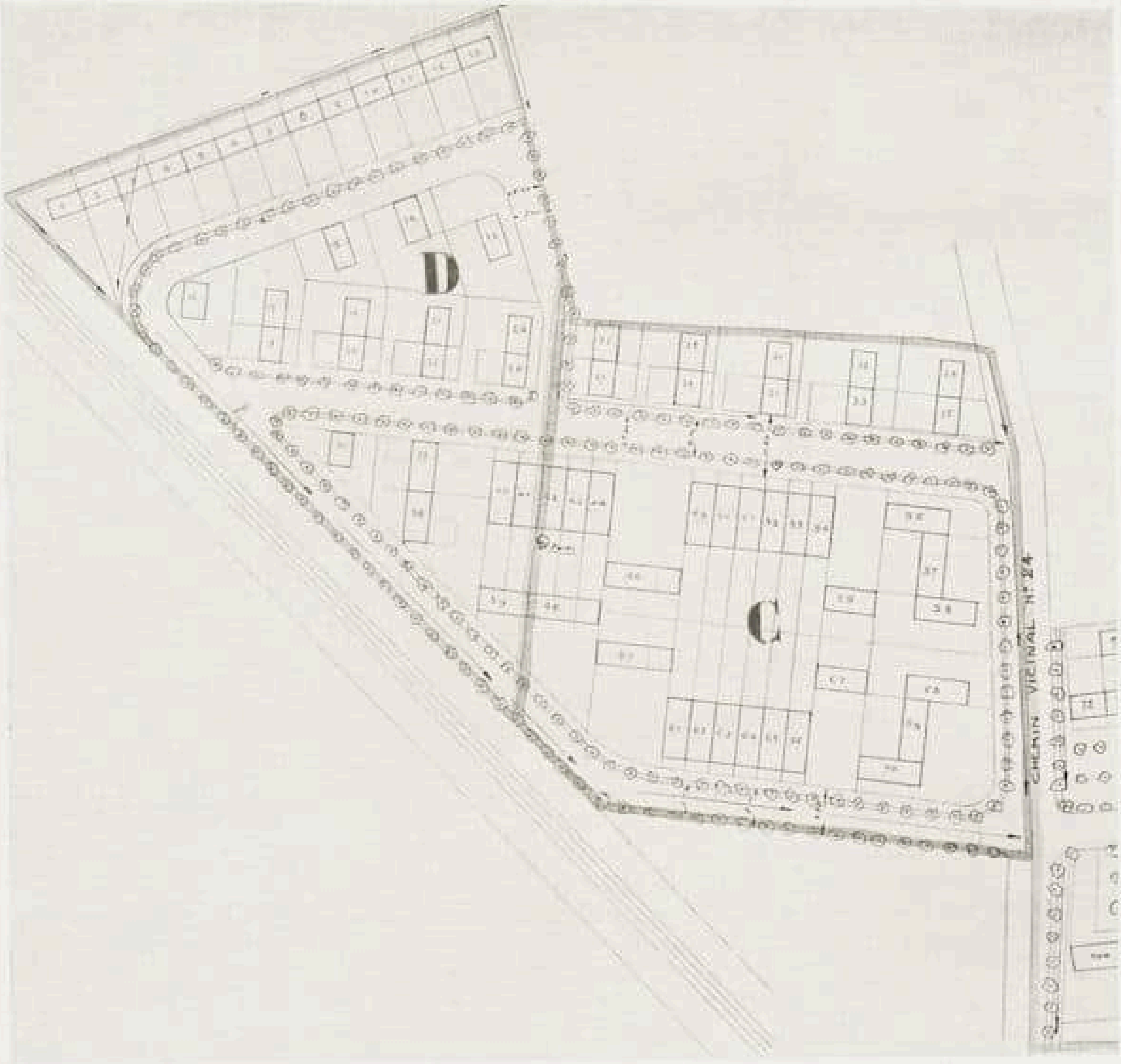


Abb. 7. Der ausgeführte Teil der Siedlung Corbusiers in Pessac. 1925/26

Auch in Frankreich wird der neuen Architektur vom Spießertum vorgeworfen: Sie sei international! Hoffentlich ist sie das! Ebensowenig kann aber übersehen werden, daß in der ganzen Methodik, wie die Tradition des Eisenbeton gegründet und verblüffend weiterverfolgt wurde, Fäden nach *rückwärts* führen: Gotik. Der gleiche Boden erzeugte das Kreuzrippengewölbe. Der gleiche Drang, die Materie zu entlasten, dem Stein zuzumuten, was scheinbar über die Kraft des Steins hinausgeht, kehrt wieder. Es führen Fäden von den bis zur Zerbrechlichkeit schlanken Bögen des Chores von Beauvais zu den ungeheueren Beton-Parabeln der Hangars von Orly, die der Ingenieur *Freyssinet* im Auftrage der Firma Limousin & Co. südlich von Paris erbaute (1916).
Wir dürfen nicht vergessen, hinzuzufügen: Diese Betonbauten sind alle leicht, schwebend, elegant. Fern von schwerer Überdimensionierung, die andernorts überalterte Baugesetze oder das Temperament der Konstrukteure erzwingen.

LE CORBUSIER

Generationsbestimmung: Die *vergangene* Generation hatte die Wichtigkeit der Arbeitsstätte erkannt und bewußt formuliert. Wert der Nutzbauten (Fabrik, Warenhaus, Bürohaus, Beginn des Hochhausproblems).
Der *gegenwärtigen* Generation fällt die Aufgabe zu, das *Wohnproblem* aus

Abb. 8. Jeanneret. 1924

dem individuellen Dilettantismus und der Pseudohandwerkerei in das Gebiet des industriell-typisierten Niveaus zu heben, durch äußerste Präzision in der Durchdenkung der Wohnfunktionen. Die zukünftige Generation — die sich bereits im Nebel abzeichnet — wird wieder Großkonstruktionen bevorzugen. Aber diesmal veränderliche, allen Möglichkeiten offene Bauten, die eng verknüpft sind mit den Bewegungsmitteln. Mit Hoch-, Untergrundbahnen, Flugzeugen, Wasserläufen. Umfassende Beziehungssetzung aller Mittel.
Le Corbusier, der Welschschweizer von Chaux-de-Fonds (geb. 1887), hat in Frankreich das Verdienst, unzweideutig das Wohnproblem in den Mittelpunkt seiner theoretischen und praktischen Tätigkeit gestellt zu haben.
Also den empfindlichst zurückgebliebenen Teil der französischen Architektur. — Manchen von den jungen Franzosen scheint Corbusier überhaupt erst die Zunge gelöst zu haben. Will man heute schon versuchen, seine Funktion zu um-

Abb. 9. Pessac: der kleinste Haustyp (Plan: 49—54)
Im Vordergrund geschickt an die Wand gestellte Kleintierstallungen. Im Hintergrund die »Cratte-ciel«

Abb. 10. Pessac: Kleinster Haustyp mit tonnenförmigen Vorratskammern (Plan 61—64)

schreiben, so stellt sich sofort die zwiefache Frage: Wie steht er innerhalb der französischen Bewegung und wodurch hat er das Wohnproblem über das überlieferte Maß hinaus weitergebracht, dann erst wird die Frage nach dem formalen Gefüge seiner Bauten zu erledigen sein.

Wie Corbusier innerhalb der französischen Bewegung steht, sollte in Umrissen vielleicht schon aus Früherem klar sein: Er steht und fällt mit der Tradition des Eisenbeton. Nur in Frankreich ist es für den Architekten möglich, sich diesem Material bedingungslos anzuvertrauen. Die zersetzenden Wenn und Aber, die in anderen Ländern, gerade von Köpfen der Avant-garde, diesem Material, vielfach mit Grund, entgegengebracht werden und Unsicherheit in der Produktion erzeugen, fallen in Frankreich fort. Man denke nur an Holland, das im Wohnbau nicht vom Backstein loskommt, trotz gutem Willen. Die Stadt Amsterdam hat Betondörfer nach verschiedensten Methoden erbauen lassen, ohne zu eigentlicher Befriedigung zu gelangen. Robert van t'Hoffs Betonmauerhaus in Huis ter Heide, 1915 (Abb. 3), das übrigens kein eigentliches »Skeletthaus« ist, bleibt als Konstruktionsvorgang fast ohne Nachfolge, trotzdem es, formal, zu einem Ausgangspunkt der ganzen holländischen Bewegung wurde.

Über zwei Dinge verfügt Corbusier vornehmlich: über die Fähigkeit, Dinge bis zu einer manchmal fast gefährlichen Lapidarität zu vereinfachen und über eine unentwegte Konsequenz in der Entwicklung.

Seit seinem ersten Haus im Schweizer Jura, 1916, das äußerlich in herkömmlichen Formen gehalten ist (Abb. Kommende Baukunst[1], S. 62), aber bereits

[1] Es sei hier ausdrücklich auf die deutsche Übersetzung von Corbusiers bestem Buche »Vers une Architecture« aufmerksam gemacht, die der Übersetzer Hans Hildebrandt reicher illustriert als das Original und sorgfältiger gedruckt unter dem Titel »Kommende Baukunst« herausgab. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1926.

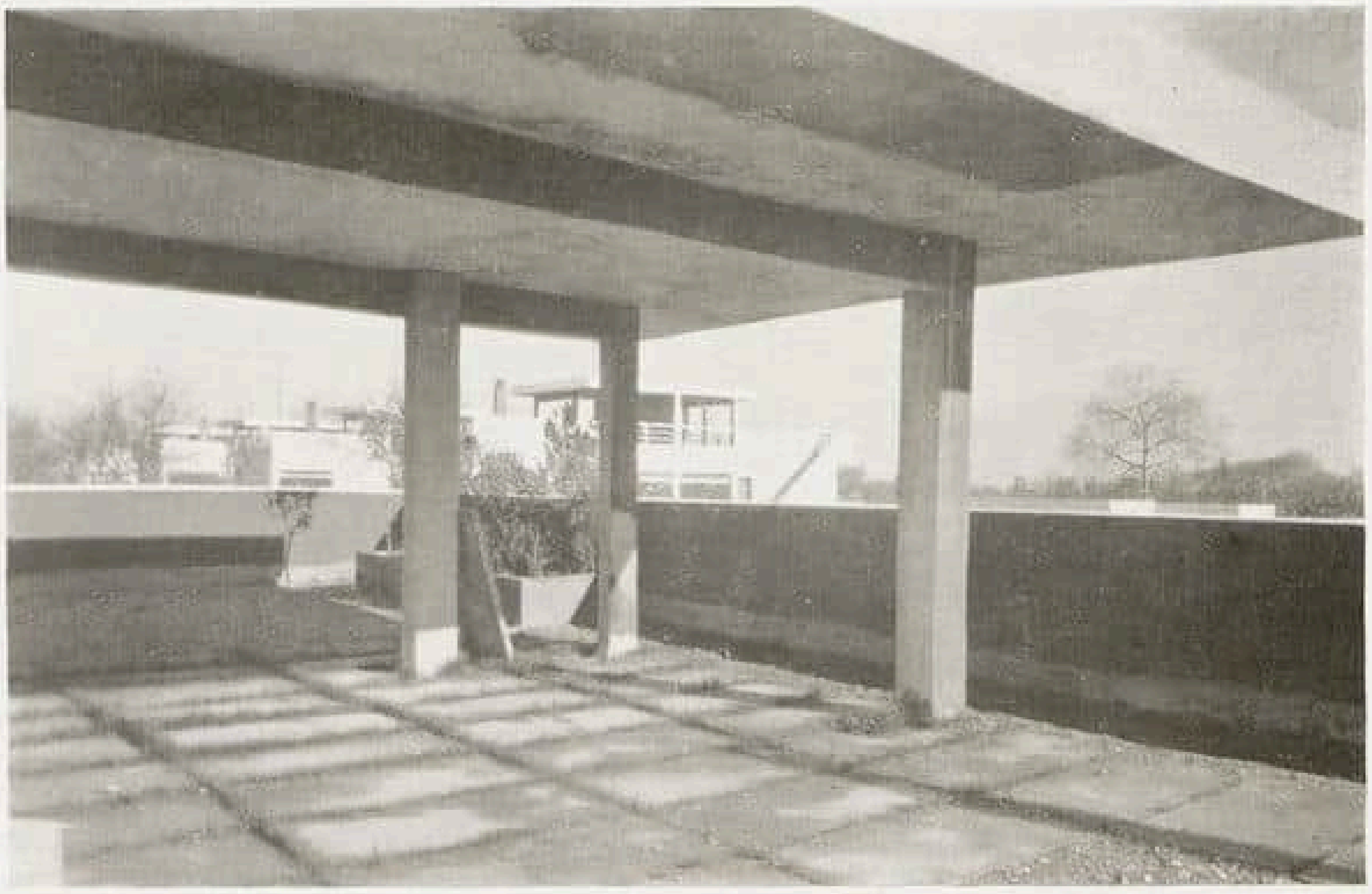
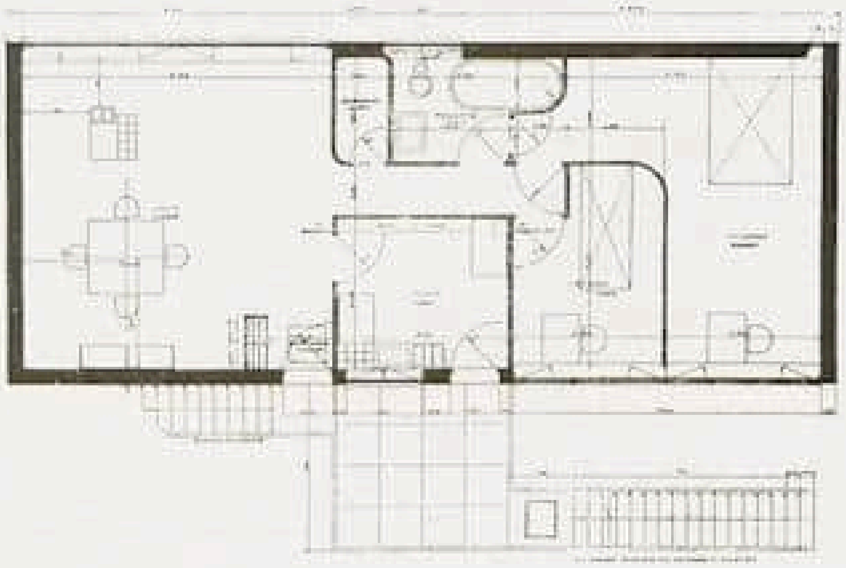


Abb. 11. Pessac: Type »14«. Dachgarten

die späteren Elemente im Keim enthält, setzt Corbusier seine Bauten aus einem Eisenbetonskelett zusammen (Abb. 4).

In Perret liegen prophetische Keime, konstruktiv-geniale Einzellösungen: Vorreitertum. Keine Stilvergleiche, nur dieses: Wenn man zu Perret kommt, so zeigt er gern als vollendetste irdische Form das tadellose, in sich geschlossene Oval eines Straußeneis. In Corbusiers Pavillon des Esprit nouveau (1925) lag als einzige »Natur« die ewig offen, über sich selbst hinausweisende Perlmutterspirale einer großen Turbinenmuschel.

Abb. 12, 13. Pessac: Type »14«. Ansicht und Grundriß 1. Stock



Wie keiner vor ihm vermochte Corbusier das von der Wissenschaft überantwortete Skelett aus Eisenbeton zum Klingen zu bringen. Wir meinen nicht seine Formgebungen. Wir meinen die Fähigkeit, mit der er die Konstruktion, das Gerüst in eine neue Wohnfunktion umzudeuten wußte. Aus der Eigenschaft, daß man bei einem Bau, der seine ganze Last an einige Eisenbetonpfeiler hängt, die zur Isolierhaut gewordenen Mauern weglassen kann, wo immer es einem beliebt, schuf Corbusier das ewig-offene Haus.

Abb. 14. Pessac: Type »14«.
Stiege nach außen verlegt: leicht wie ein Bahnübergang. Im Erdgeschoß Laden. Im ersten Stock Wohnraum. Stiege zum Dachgarten. Platzgewinnung im Innern

Alle seine architektonischen Lösungen lassen sich darauf zurückführen: seine Stadt auf Betonpfeiler (1915), die schwebenden Häuser, die nach unten zu immer leichter zu werden scheinen, die Luftkuben, die überquellend, in seine Mietshäuser dringen (in Frankfurt soll das erste dieser Häuser, die im Grunde aus übereinander gestülpten Villen bestehen, zur Ausführung kommen), die Gärten auf dem Dache und zur Seite. Luftkuben im Innern, Luftkuben im Äußern. Luftkuben bis in die kleinsten Wohntypen von Pessac und bis zu den Einzelzellen einer Cité universitaire (Kommende Baukunst S. 228). Ein Höchstmaß an Luft, ein Mindestmaß an Mauer!

Dieses Durchspültsein des Hauses von Luft: Innen, Außen, Unten, Oben (das flache Dach ist nur ein Teilproblem in großer Einheit): dies ist es, was wir vom neuen Haus verlangen! Die Umdeutung der hageren Konstruktion aus Eisenbeton in die durch Zeit und Willen geforderte Neugestaltung der Wohnung nennen wir das eigentliche Produktive an der Corbusierschen Leistung. — Warum soll das Haus möglichst leicht und schwebend gemacht werden?

Nur dadurch kann einer fatalen und erbgesessenen Monumentalität ein Ende bereitet werden. Solange das Spiel von Stütze und Last, in Wirklichkeit oder symbolisch gesteigert (Barock), durch die tragenden Mauern seinen Sinn hatte, solang war Schwere berechtigt. Heute — bei entlasteter Außenwand — ist das Spiel von Stütze und Last peinliche Farce.

Wir werden gespannt verfolgen, wie weit das Haus schwebend zu machen ist, ohne in den Lyrismus zu geraten. Man hat den Häusern Corbusiers, besonders jenen in Pessac, vorgeworfen, daß sie dünn wie aus Papier erscheinen. Sie vermeiden tatsächlich aus der Wand vortretende Stützen, Gesimse. Das feste Volumen wird angefressen, wo immer es geht, durch Luftkuben, Fensterreihen, unvermitteltes Übergehen in den Himmel. An allem neuen Bauen zerschellen die ursprünglichen Begriffspole: Raum oder Plastik. Man kommt nicht mehr damit aus. Man fängt damit keine Erscheinung mehr!

Die Häuser Corbusiers — sowie z. B. die Rietveldts, Stams, Ésterens, Guevrekians und zum Teil Wrights — sind weder räumlich noch plastisch: Luft weht durch sie! Luft wird konstituierender Faktor! Es gilt dafür weder Raum noch Plastik, nur BEZIEHUNG und DURCHDRINGUNG! Es kann dies hier leider nicht ausgeführt werden (vgl. Abb. 5, 6).

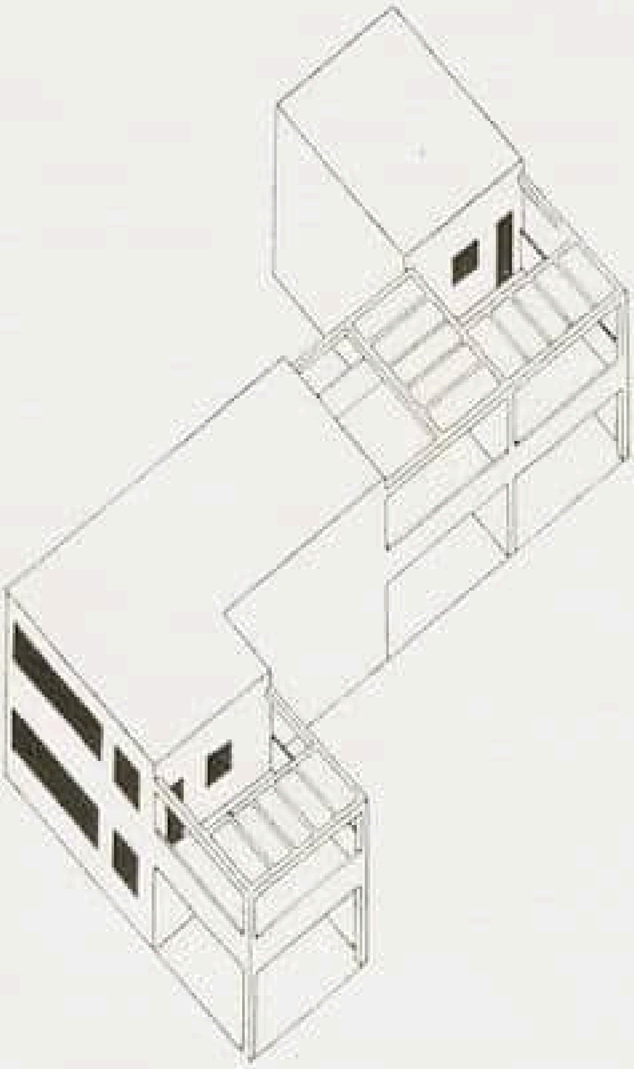


Abb. 15, 16, 17. Le Corbusier: Pessac.
Abb. 15 und 17. Dreifamilienhaus (Plan 68—78).
In der Mitte: Dreifamilienhaus (Plan 56—58)
Diese Z-förmigen Häuser stehen am Kopf der heutigen Siedlung (Farbe: hellblau)
Durch Kombinierung der Standardelemente wird ganz ungewohnte Beweglichkeit der Häuser und eine neue Fülle von Blickmöglichkeiten gewährleistet

Abb. 18. Pessac: Doppelwohnhäuser, sog. Wolkenkratzer (»Gratte-ciel«). Im Plan: 17—25 und 26—35

Ja, die Häuser Corbusiers erscheinen dünn wie Papier. Wenn man will, erinnern sie an die fragilen Wandgebilde pompejanischer Malerei. In Wirklichkeit aber fällt ihr Ausdruck mit dem Willen der ganzen abstrakten Malerei zusammen. Nicht mit Papier und nicht mit Pompeji haben wir zu vergleichen, sondern auf die Bilder der Kubisten hinzuweisen, die die Dinge in schwebender Transparenz sehen und, hier, auf den Puristen Jeanneret selbst (Abb. 8), der als Architekt den Namen Le Corbusier angenommen hat. Er mag in seiner »Peinture moderne« (Ozenfant & Jeanneret, Peinture moderne, Editions Crès & Co.) gern versichern, nur deshalb gewöhnliche Flaschen und Gläser, also möglichst uninteressante Dinge, für seine Bilder genommen zu haben, um die Aufmerksamkeit nicht von der Malerei abzulenken. Der Historiker aber sieht die Wahl nicht als zufällig. Für ihn besteht der Sinn dieser Wahl in der Bevorzugung schwebend-durchsichtiger Dinge, deren Konturen ohne Schwere ineinander übergehen. Er weist von den Bildern zur Architektur. Nicht nur auf Photos, auch in Wirklichkeit verschwimmen die Kanten der Häuser ineinander. Es entsteht — wie bei gewissem Licht in Schneelandschaften — jene Entmaterialisation des Festumgrenzten, die weder Steigung noch Gefälle unterscheiden läßt und im Schreitenden das Gefühl erzeugt, als ginge er in Wolken.

Nicht Einzelhäuser geben darüber befriedigend Auskunft: Siedlungen. Beziehungen vieler Häuser zueinander. Corbusier hat die erste Siedlung hinter sich: Pessac bei Bordeaux. (Seit 1925)[1].

[1] Man wird den Namen des Auftraggebers Henry Frugès in Bordeaux in der Geschichte des neuen Bauens ebensowenig vergessen, wie jenen des Bürgermeisters Hesse in Dessau. Frugès sagte zum Architekten, den er nach der Lektüre von »Vers une architecture« aufsuchte: »Je vous autorise à réaliser dans la pratique vos théories, jusque dans leurs

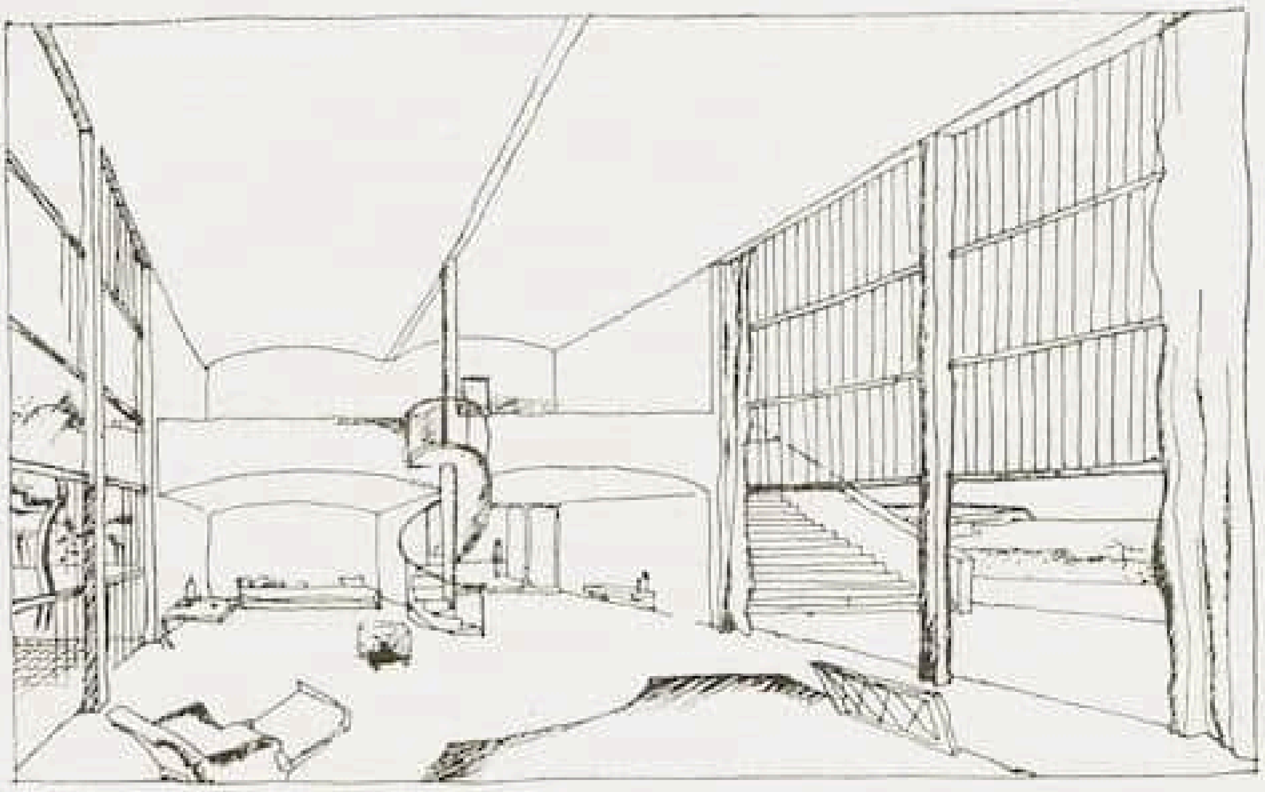


Abb. 19. Le Corbusier: Villa am Meer. 1921
Ohne eigentliche architektonische Gestaltung gefunden zu haben, sind in diesen Entwürfen bereits die Raumverschmelzungen in der Vertikalen, weitgehende Öffnung, möglichste Vermeidung von Zwischenwänden enthalten

Organisation: Pessac ist die erste Siedlung, bei der dem Archtekten keine Zügel angelegt wurden. Es sind vorläufig ungefähr fünfzig Häuser, doch ist die doppelte Anzahl geplant (Abb. 7).
Schon bei einer verhältnismäßig kleinen Anzahl von Bauten zeigte sich der Vorteil der Standardisierung. Normalisiert waren die Zimmermaße. Modul: 5 m. Zimmer: 5×5 m oder Unterteilung: 5×2,5 m. Je nach der Größe enthält ein Bau 6, 8 usw. Zellen. Aus der Größe des einzelnen Zimmers erfolgt die Größe der Fenster 5, 2,5, 1,25 m: $^1/_4$, $^1/_2$, $^1/_1$ Fenster. Diese Standardisierung gestattet verschiedenste Anwendungsmöglichkeit, gleichzeitig aber einmalige Bestellung in der Fabrik. Dach und Fußböden haben gleichen Modul: 5 m Betonbalken. Dazu kommt noch Einheit der Türen, Herde, Kamine, Stiegen.
Maschinen formen die isolierenden Schlackensteine und Betonbalken an Ort und Stelle. Zum Erlebnis wurde mir die »Cement-Gun« der Ingersoll, Rand Co., die Betonkanone, die in wenigen Tagen eine 100 m lange Mauer spritzte. Diese erregte den Widerstand der Arbeiter bis zur Sabotage.
Vorläufig sind es sechs verschiedene Haustypen, die Verwendung finden. Davon bestimmen der Typ »Gratte-ciel« (Doppelhaus) (Abb. 18) und der kleinste Typ (Abb. 9, 10) durch vielfache Wiederholung am meisten das Gesicht der Siedlung. Der eleganteste Typ scheint uns jedoch der Typ »14« zu sein: Er führt zu jener Erleichterung des Hauses am entschiedensten. Er schwebt auf seinen Betonsäulen. Organisch wird die Treppe nach außen gepreßt, um allen Platz zum Wohnen frei zu haben. Von selbst ergibt sich dabei die Ähnlichkeit der Treppe mit Bahnübergängen (Abb. 11—14).
Es muß doch bemerkt werden, daß die Grundelemente der Siedlung von Pessac — bis auf den Modul von 5 m — bis 1921 zurückreichen. Man findet sie in: »Vers une architecture«.

Die platten Konturen von Pessac verlaufen in den Himmel: Über den Dachgärten bilden die schwebenden Schutzdächer den Übergang. Die Farbgebung ist den Bildern Jeannerets entnommen: Schwebendes Hellblau und Hellgrün, schwereres Braun.
Die Häuser sind weder räumlich noch plastisch in ihrem Zusammenspiel zu

conséquences les plus extrêmes. Pessac doit être un laboratoire. Je vous autorise pleinement à rompre toutes les conventions, à abandonner les méthodes traditionelles . .« (vgl. Science et l'Industrie, Paris 1926, No. 154).

Abb. 20. Le Corbusier: Haus Miestchaninoff. 1925 (Boulogne, Seine)
Blick auf die »Veranda« und das noch in herkömmlicher Weise ausgeführte flache Dach

werten. Nur Beziehungen gelten. Beziehung des Vollen zum Leeren. Beziehung der glatten Fläche zur durchgebrochenen, Beziehung der Horizontalschichten zu Vertikalkörpern.

Wie wollte man nach Raum und Plastik etwa die braunen Häuserreihen des kleinsten Typs werten, wenn man nicht mit den schwingenden Beziehungen der Dinge operierte? (Abb. 10) — Diese Häuser, die so rigoros die plane Fläche wahren, werden selbst wieder von großzügig einstürmenden Luftkuben durchdrungen, die, unter sich — etwa durch die verquellenden, optisch schwerfaßbaren Tonnen (Vorratskammer) — neue Belebung und Modulation erhalten. Die Häuserreihe greift als Ganzes wieder zum Daneben und Dahinter. Starre Aufnahmen bringen da keine Klarheit. Man müßte den Wandel des Blickes begleiten: Nur der Film kann neue Architektur faßbar machen! Aber selbst in beschränktem Ausschnitt: Meint man wirklich, daß die Wand links, flachgespannt wie ein Kinoschirm und ganz um ihre Körperlichkeit betrogen, nur zufällig dasteht, beziehungslos zu Öffnung und Fläche der braunen Elemente daneben? Gewiß ist im Speziellen keine Rechnung dahinter. Aber das Resultat entwickelt sich selbsttätig aus den Elementen einer Architektur, die vom Spiel, von Kraft und Last befreit, die anthropomorphe Fessel abgestreift hat. — Man dankt es den Holländern, den Mondrian und Doesburg, daß unsere Augen zuerst die schwingenden Beziehungen erfassen, die zwischen Flächen, Linien, Luft entstehen können[1].

[1] In seiner Theorie geht Corbusier manchmal weniger weit als in seiner Gestaltung. In »Vers une architecture« steht noch ein Kapitel über die »tracé regulateurs« — Hildebrandt übersetzt: »Aufrißregler«, d. h. über die Versuche in die Fassaden ähnliche Drei-

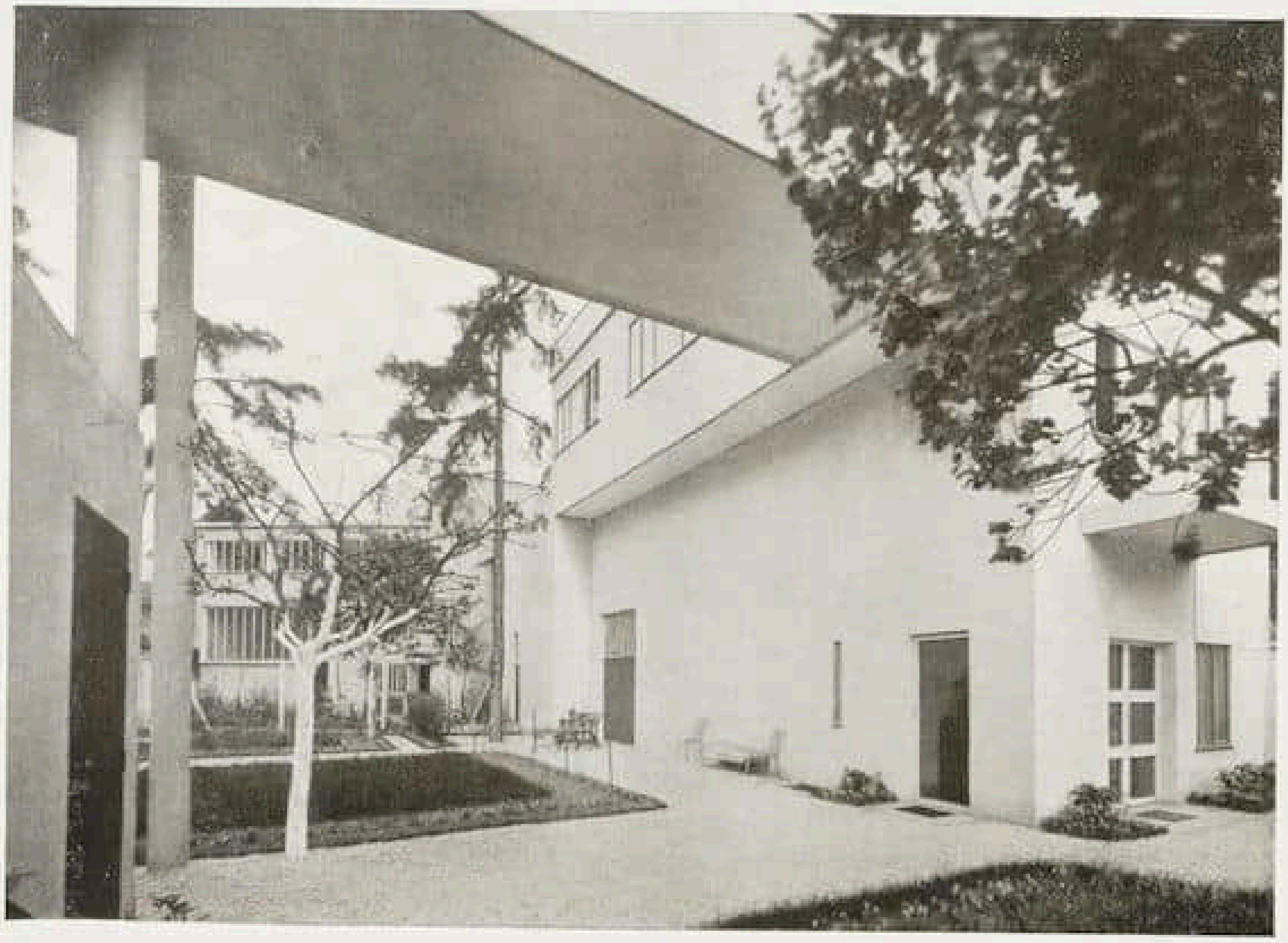


Abb. 21. Le Corbusier: Haus Miestchaninoff. 1925 (Boulogne Seine)
Haus mit kommandobrückenähnlicher Veranda. Das Motiv ist noch allzu unverarbeitet übernommen

Man erkennt: Normalisation und Standardisierung sind nur Hilfsmittel zur Befreiung der architektonischen Vision! Sie haben in der Architektur keine andere Rolle als der Staubsauger oder die Waschmaschine im gewöhnlichen Haushalt: Den Kopf frei zu machen für bessere Dinge!

Details verlieren ihre verhängnisvolle Tyrannis nur, wenn sie genormt sind. In jedem Sinn kann für die Zukunft verstanden werden: Es gibt keine Details mehr, es gibt nur ein Ensemble!

Wie steht es um das Innere dieser Bauten?

Der Wille ist von Anfang eine starke gegenseitige Durchdringung und Inbeziehungsetzung aller Teile und Anschluß nach außen.

1921 sind die Gedanken bereits keimhaft formuliert in den Skizzen seines Buches »Vers une architecture« (Abb. 19), möglichste Vermeidung der Zwischenwände. Die Wendeltreppe als offene und aneinanderkettende Verbindung.

1923 in dem bekannten Atelierhaus, das Corbusier in Gemeinschaft mit Ozenfant entwarf, wird der Gedanke Fleisch und Gestaltung. Garage im Körper des Hauses. Eine Wendeltreppe führt nach oben, reiht den Vorraum an und mündet, in weiterer Drehung, plötzlich in den Eßraum. Ein suggestiver Ausschnitt läßt weitere Räume ahnen. Nach einer Windung steht man in dem schönsten Atelier. In dem die Arbeitszelle isoliert wie ein Mastkorb hängt. Eine Isolierstelle. Alle anderen Räume atmen zueinander[1].

1924 Haus Laroche in Auteuil (Abb. 22, 23). Die Sphären der Stockwerke durch-

ecke einzuzeichnen. Berlage hat das als letzter — 1907 — vielleicht tun dürfen. Bei nach allen Seiten gleichmäßig durchgebildeter Architektur mit anthromorpher Grundlage ist das zulässig. Bei Corbusier ist es widersinnig, aus jedem Grund.

[1] Vgl. unsere Ausführungen »Das neue Haus« im Kunstblatt, April 1926.

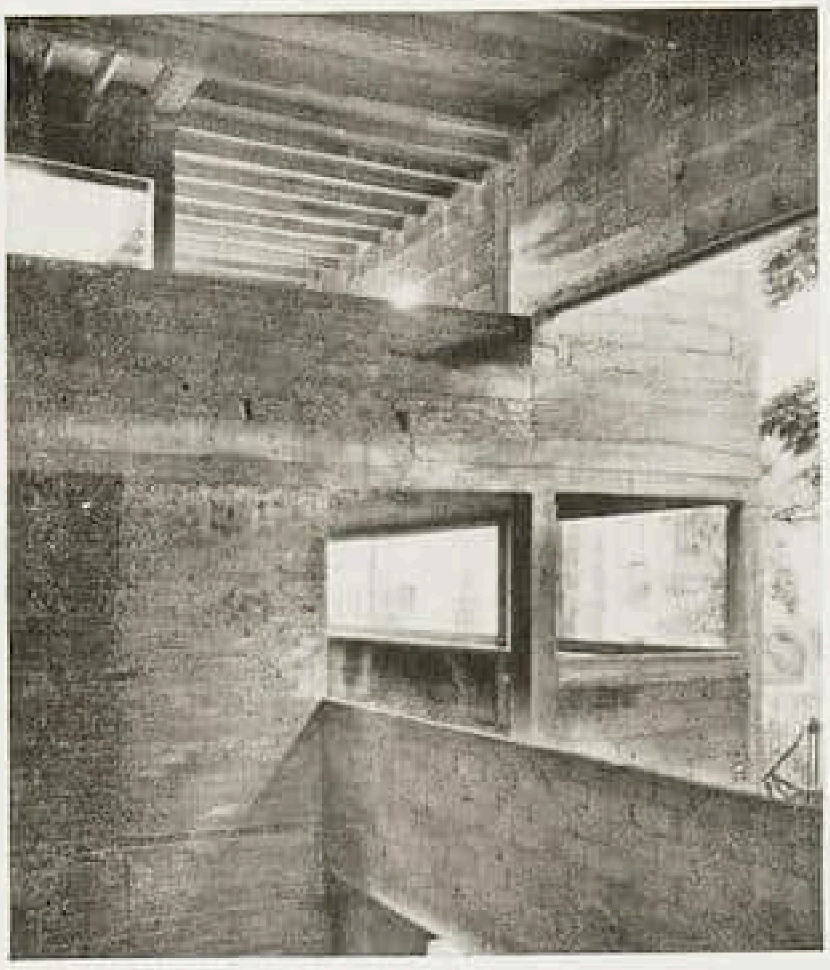


Abb. 22, 23. Le Corbusier: Haus Laroche in Auteuil. Architektonische Durchblutung der Skizze Abb. 19
Links: die Struktur
Rechts: der ausgeführte Bau

dringen einander. Hatte Lloyd Wright — zwanzig Jahre früher — das Haus in der Horizontale in einander durchdringende Räume zusammengeschmolzen, so tut das Corbusier auch in der Vertikale. Es ist gut, dem Haus die Haut abzuziehen und gerade im nackten Skelett sichtbar zu machen wie in der Struktur die Teile kantenlos zueinanderfliehen (Abb. 23). Räume und Licht, Innen und Außen strömen einander zu. In die Decke noch ist an unerwarteter Stelle (über der wandlos verbundenen Bibliothek im 2. Stock) ein quadratisches Oberlicht gebrochen, durch dessen klares Glas der Himmel sieht. Auch die Decke sei leicht. Kein lastender Abschluß. (Rietveld vermag mit einem Griff in seinem Utrechter Haus ähnliches zu erreichen.)
1926/27. In einem Haus in Neuilly, das sich im Bau befindet, scheinen uns die vorläufig letztmöglichen Konsequenzen an Auflockerung geleistet zu sein. Ein Windstoß scheint das Haus aufheben zu können. Erst ein Durchschreiten könnte lehren, ob hier Lyrismus der Wirtschaftlichkeit Platz gemacht hat[1]. Corbusier erleichtert die Architektur an sich. Den Übergang zum Bewegten, zu dem die Architektur tendiert, macht er nicht mit. Man wird darum vergeblich in seinen Bauten nach verschiebbaren Wänden suchen, wie sie Rietveld verwendet, mit deren Hilfe er etwa ein ganzes Stockwerk in einen einzigen Raum umwandelt. Dafür knetet Corbusier die Wände und biegt sie wie einen Konzertflügel, wenn er es nötig hat. Offen läßt er auch die runden Betonsäulen einen Raum durchdringen. Sie weisen nach unten und oben. Sie sollen beruhigende Schildwachen sein, wie er meint.
Man hat Corbusier vorgeworfen, daß er Romantismus treibe, in dem er Formkomplexe von Schiffsbauten ohne weiteres in Architektur ummodle. Dies trifft auch zum Teil zu (vgl. Haus Miestchaninoff, Abb. 20, 21). Die Holländer der Stylgruppe fragen intensiver nach den reinen Gestaltungsprinzipien der Architektur. Die Konstruktivisten um Mart Stam kümmern sich nicht um lyrischen

[1] Wir verweisen auf Rasmussens Aufsatz: Kommende Baukunst? in Wasmuths Monatshefte, der zahlreiche ergänzende Abbildungen, auch über Pessac enthält (1926, Nr. 9).

Effekt. Perret ist im Einzelfall ein präziserer Konstrukteur.

Mögen andere kommen, die das Werk Corbusiers reinigen. Was hingestellt wurde, steht dennoch, denn es wird von baulicher Vision beherrscht und ist aus dem Fleisch der Zeit gerissen!

Man müßte — abschließend — wenigstens bei einmal Detail stehen bleiben: dem flachen Dach. Es scheint nicht leicht zu sein: in die Luft hinein zu modellieren. Es ist nichts damit getan, dem Dach die spitze Haube abzureißen. Auch hier wollen die eindringenden Luftkuben geleitet sein. Man möge in der Architektur der Nachbarländer nachsehen, mit welcher Schwerfälligkeit und Gestaltungsohnmacht flache Dächer behandelt werden.

Abb. 24. Le Corbusier: Dachgarten des Hauses Cook (Boulogne/Seine) 1926/27
Das »Dach« ist ebenso durchmodelliert wie früher nur die Fassade. Vorbereitung des Flugzeugblicks

Man mag den Weg überlegen, der architektonisch zurückgelegt werden mußte, um vom überlieferten flachen Dach, wie das Haus Miestchaninoff ihn noch zeigt (Abb. 20, 21) bis zur Durchformtheit des Dachgartens vom Haus 1926/27 Cook (Abb. 24) zu gelangen: Da durchdringen sich Haus und Dach. Der große Raum greift seitlich (Andeutung links) bis zur Höhe des Baldachins. Überrascht sieht man durch ein Fenster im Tiefenblick in das Raumgefüge des Hauses. Der kleine Balkon (rechts) schwebt frei über der Straße. Dachbalkon. — Wir glauben, die Fläche des Hauses, die gegen den Himmel sieht, modellieren zu können.

⋆

Der Theoretiker: Corbusier hat auf das Zeitganze als Theoretiker (er wirkt im lateinischen Amerika ebenso wie bei uns) noch weiteren Einfluß als durch seine Bauten. Für eine Zeit, die auch dem Künstler zubilligt, Gebrauch von der Ratio zu machen, ist es begreiflich, daß man zugleich Popularisator und Produktiver sein kann, genau wie auf dem Gebiet der Politik — etwa Lenin — zugleich Journalist und Regent.

Corbusiers Wirksamkeit erklärt sich durch seine Fähigkeit, die Dinge bis zur Lapidarität zu vereinfachen. Kein halbdurchdachter philosophischer Phrasenschaum macht seine Darlegungen ungenießbar. Er bringt die Probleme auf die Klarheit von Filmüberschriften. Natürlich hilft die französische Sprache dazu, eindeutig-klare Formulierungen zu geben. Dabei werden oft differenzierte Komplexe summarisch erledigt, aber den Leuten bleiben Grundgedanken im Ohr. Die drei Anfangskapitel in Vers une architecture über »les yeux qui ne voient . . les autos, les avions, les paquebots« können nicht aus unserer Zeit gestrichen werden. (Ein 5. Beitrag über die jüngste Architektur in Frankreich folgt in Heft 8)

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Hartberg stellt Max Pechstein seine Produktion seit 1924 aus. Nach den verunglückten Versuchen des Malers, zu einem neuen Stil zu gelangen, zeigt die Ausstellung den gesunden Weg, den er nunmehr eingeschlagen hat: er versammelt seine Kräfte auf die Zeichnung. Schon die Kartons zu den Fenstern des Arbeitsamtes beim Völkerbund in Genf haben bewiesen, welche graphische Potenz in Pechstein unentwegt gelebt hat. Sie erweist sich auch in den nunmehr vorgeführten Blättern; gewischte Bleistiftzeichnungen, sehr sorgfältig plastisch modelliert und solche mit der Rohrfeder in chinesischer Tusche. Bei beiden ist das intensive Bestreben offensichtlich, zur tastbaren Form zu gelangen. Mit Energie wird jeder Hebung und Senkung der Oberfläche nachgegangen. Niemals aber wird Pechstein kleinlich. Er verfällt auch nicht in den Fehler vieler der jungen Generation, die klassische Form der Poussin-Tradition nachzuahmen, wobei alles glatt und dünnblütig wird. Pechstein ist ein starkes Talent und voll Saft und Eigenwilligkeit. Bei aller Detailarbeit bleibt die Form bei ihm groß, monumental gegliedert und dabei charakteristisch im einzelnen. Die Bleistiftzeichnung seiner Schwiegermutter oder die seiner jungen Frau sind Musterbeispiele lebendiger Menschendarstellung. Das Bildnis des schlafenden Wirtes, höchst sparsam in den Mitteln, wird von niemandem vergessen, der es auch nur einmal gesehen hat.

Max Pechstein — Alter Fischer. Öl
Ausgestellt in der Galerie Hartberg, Berlin

Bei den Gemälden tastet Pechstein noch immer. Die Zeit der Unsicherheit ist hier noch nicht überwunden, aber sie wird überwunden werden. Solche Kerls wie Pechstein, die einmal der heimatlichen Kunst ihrer Epoche mit das Gepräge gegeben haben, sind mit 45 Jahren noch nicht zu Ende.

Von Karl Hofer, der bei Flechtheim eine Überschau über sein letztes Schaffensjahr gibt, ist das „Nachtlokal", das wir abbilden, das beste Stück. Es zeigt das Wesen Hoferscher Kunst in voller Reinheit: Bändigung der verwirrenden Vielfältigkeit des Lebens durch das Gesetz. Was ist dargestellt? Jazzmusik, Tänzerinnen, Trara. Hofer schraubt die Bildelemente fest zusammen. Er baut das Gemälde aus Dreiecken auf, die mit ihren Spitzen im Zentrum zusammenlaufen. Man beobachte, wie jedes Objekt ganz unmerklich in Dreiecksform gebracht ist: Die Gesichter der Musiker, ihre Stellung zueinander, die Arme der Mädchen, ihre Beine, die Zuschauer im Hintergrund und das metallene Schlagzeug auf der Pauke.

Carl Hofer — Nachtlokal
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

Der Bildinhalt selbst in seiner Auffassung ist typisch für die Kunst unserer Zeit überhaupt:

André Derain Frauenkopf
Ausgestellt in der Galerie A. Flechtheim, Berlin

der innerlich ausgehöhlte Mensch, der ohne Glaube, ohne Ziel, ohne Ideal, sein Leben in ununterbrochener Bewegung verbringt. Jeder trägt eine Maske, hinter der im Grunde aber nichts steckt. Gerade diese Maskenhaftigkeit des mechanisierten Menschen hat Hofer immer wieder dargestellt. In vorliegendem Bilde aber ist er zu einem bisher noch nicht erreichten Punkt gekommen. Die ausgestellten Landschaften fallen dagegen stark ab.

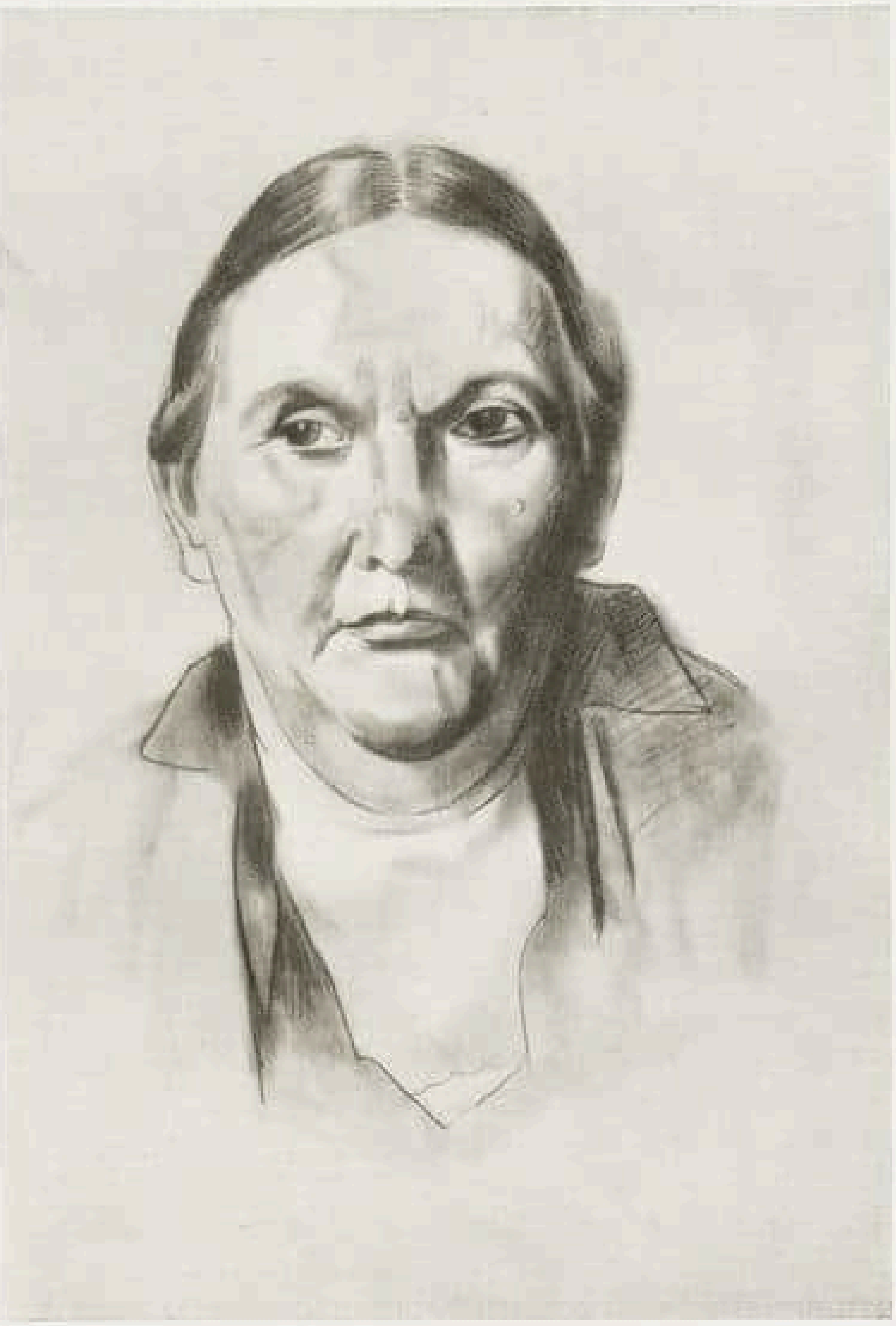
Im Kronprinzen-Palais ist die Munch-Ausstellung eröffnet worden. Sie mag als Großtat Ludwig Justis hier gebucht werden: ruhmvoll steht sie neben jenen Thomas und Corinths. Niemals bisher ist eine solche Versammlung Munchscher Arbeiten der Öffentlichkeit gezeigt worden. Von den 72 Bildern, die vor einiger Zeit in Mannheim waren, sind 63 übernommen worden. Aus Norwegen sind noch 141 Gemälde hinzugekommen, darunter die bedeutendsten Stücke aus dem Nationalmuseum in Christiania, aus den öffentlichen Sammlungen in Bergen und aus norwegischem Privatbesitz. Alle Perioden des Munchschen Schaffens sind erschöpfend vertreten. Auch die letzte, in der das Nordisch-Phantastische, Visionäre der bisherigen Produktion abgelöst ist von einer klaren und männlich starken Bejahung der umgebenden Welt der Erscheinungen. Diese Bilder, in denen ein Mensch nach schwerstem Ringen den psychischen Ausgleich gefunden hat, sind unzweifelhaft von großer Schönheit. Man möchte sie in der individuellen Entwicklung des Künstlers nicht missen. An der historischen Stellung Munchs jedoch, wie wir versucht haben, sie in unserem Leitaufsatz im letzten Heft zu zeigen, ändern sie nichts.

Alfred Kuhn

PARISER AUSSTELLUNGEN

Die „Exposition multinationale" bei Bernheim Jeune war ein menschlich anerkennenswerter, aber künstlerisch völlig verfehlter Versuch, autochthone Malerei und Plastik verschiedener Nationen auf einen Generalnenner zu bringen. Es war schade, denn man sah in Paris zum erstenmal Werke von Hofer, Beckmann, Dix, Barlach, Feininger. Multinational? Der Titel schon ist nicht künstlerisch, sondern künstlich. Man wollte offenbar das anrüchige „international", das an Eisenbahnen, an den Soviet, ans Café de la Rotonde oder du Dôme erinnert vermeiden. Dabei handelte es sich nicht um viele, sondern nur um ein paar Nationen, um Franzosen, Engländer, Deutsche, Schweizer, Amerikaner und — als ob sie die geringste Rolle in der modernen Kunst spielten — um Mexikaner.

Alles ging durcheinander: Originalität und Einfühlung, Verve und Tüftelei, schärfste Zuspitzung (Deutschland) und nachgiebigste Gemächlichkeit (England). Gerade die ursprünglichsten Vertreter eines Landes schnitten am schlechtesten ab. Eine Nation stieß der anderen in die Rippen. Es war ein Kunstkrieg, kein Kunstfrieden, wie die Veranstalterin, eine amerikanische Dame, beabsichtigt hatte. Das Minus fiel auf an einem Werk, nicht



Max Pechstein Bildnis einer alten Frau. Bleistift
Ausgestellt in der Galerie Hartberg, Berlin

das Plus, Qualität mußte in solch disparater Nachbarschaft in schiefes Licht geraten. Matisse neben einem Deutschen oder Schweizer wirkte vor allem geschmacklich, bei Ottmann trat Boulevardschick hervor, bei Vlaminck Virtuosität und Schmiß, bei van Dongen unerträglicher Snobismus. Die Fadheit eines Domergue, dem Format seines Bildes entsprechend, wuchs ins Riesengroße. Beckmanns Selbstporträt, Dix' „Kind" wirkten mit ihrer peinlichen Sachlichkeit wie Provokation, Karl Hofer mußte neben einem Bonnard hölzern, sein Flechtheim-Porträt golemhaft aussehen.

Am besten hielten sich in diesem Nationenkuddelmuddel die Bilder, die keine Angriffsflächen boten: Pechsteins derbe Buntheit, die einwandsfrei gekonnten Ölbäume Purrmanns, das Gemauerte an einem Gemälde Braques, die reservierte Tonigkeit von Friesz' „Touloner Hafen."

Ein Urteil, auf gefälschten Eindrücken beruhend, kann keine Geltung haben. Führer der deutschen Kunst so in Paris erscheinen zu lassen, war ein Mißgriff. Man merkte es an den Pressestimmen. So kann die Sache nicht gemacht werden. Eine Nation kann nur als Nation ausstellen, bei besonderem Bedacht auf die Atmosphäre, die um jedes Kunstwerk ist. Sobald tüchtige deutsche Künstler separat in Paris ausstellen, haben sie Möglichkeiten des Erfolges. In den letzten beiden Jahren haben sich George Grosz und Klee auf diese Weise hier einen Namen gemacht, und in jüngster Zeit wurden Künstler wie Helmut Kolle vom Hügel (Galerie Bing) und Willy Baumeister (Galerie d'Art contemporain) sehr bemerkt. Kolle geht noch zu hastig vor, zum geschlossenen Bild bedarf er noch der Zucht in der Fülle. Das Deutsche, der Hang zum Grenzenlosen, spielt ihm zuweilen noch einen üblen Streich. Aber ginge er besonnener vor,

Georg Ehrlich Das Modell (Elisabeth Bergner). Radierung
Ausgestellt im Leipziger Kunstverein

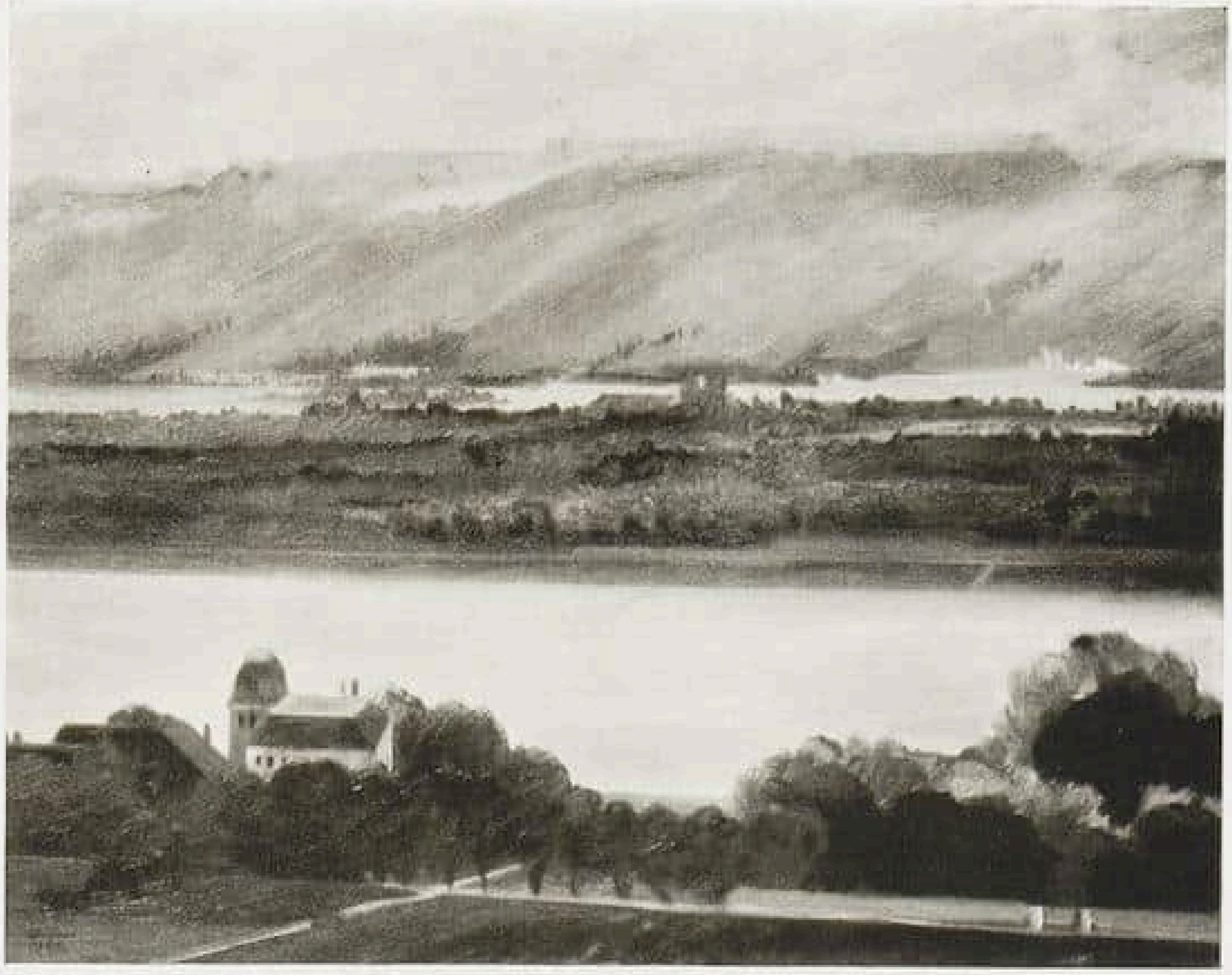
würde er nicht von Paris gefressen? Es ist das Dilemma jeden in französischer Kultur sich akklimatisierenden deutschen Künstlers. Eine erfreuliche Anerkennung im fremden Land: Das Museum von Grenoble hat sein Wilhelm-Uhde-Porträt erworben. Baumeister trifft mit den Bestrebungen Légers und Ozenfants zusammen. Sein Talent, Massen zu gliedern, ist einstweilen noch größer als das, sie mit Ton und Materie zur plastischen Wirkung zu bringen. Es ist ihm vor allem gelungen, das expressionistische Fieber zu überstehen: ein wenig Anämie macht sich noch bei dem Rekonvaleszenten bemerkbar. Aber seine Aussichten für die Zukunft sind gut. Baumeister ist wichtig. Er arbeitet mit an der Lösung eines der dringlichsten Zeitprobleme: Die Malerei im Dienst der Aufteilung einer Wand.

Albert Dreyfus

LEIPZIG

EUROPÄISCHES KUNSTGEWERBE 1927

Mit dem Beginn der Frühjahrsmesse eröffnete das Kunstgewerbemuseum in einem Teile der eben fertiggestellten Räume des Neubaus hinter der Johanniskirche eine Ausstellung „Europäisches Kunstgewerbe 1927", die zum ersten Male seit mehr als zwei Jahrzehnten in Deutschland eine Auslese moderner deutscher Wertarbeiten des Handwerks und der künstlerisch veredelten Industrie mit hervorragenden Beiträgen des Auslands vereinigt. Von der Ausstellungsleitung ist angestrebt worden, in verhältnismäßig kleinem Umfange eine repräsentative Auswahl von Erzeugnissen des Kunstgewerbes vorzuführen, die seit 1920 in neuer Formgesinnung entstanden sind. Große Mobilien sowie buchgewerbliche Arbeiten sind von vornherein ferngeblieben. Den einzelnen



H. Wilm — Rhein bei Königswinter. 1926
Ausgestellt in der Galerie Heinemann, München

H. Wilm — Wiesenblumen. 1925
Ausgestellt in der Galerie Heinemann, München

Nationen sind Sonderräume zugewiesen worden, die sie großenteils selbst ausgestattet und eingerichtet haben. So ist Deutschland außer in dem großen Empfangssaal des Ausstellungsgebäudes vor allem in einem von Bruno Paul eingerichteten repräsentativen Raum, der wie die gesamte deutsche Abteilung bei der Eröffnung leider noch nicht endgültig fertiggestellt werden konnte, untergebracht. Daneben erscheinen in sehr würdigen Räumen Belgien, Dänemark, Frankreich, Großbritannien, Italien, Niederlande, Österreich, Schweiz, Tschechoslowakei. Auf die Ausstellung, die bis 15. August stehenbleibt, und die natürlich außerordentlich anregende und bedeutsame Vergleichsmöglichkeiten des modernen qualitätvollen europäischen Kunstgewerbes gewährt, soll in größerem Umfange noch näher eingegangen werden.

KUNSTVEREIN

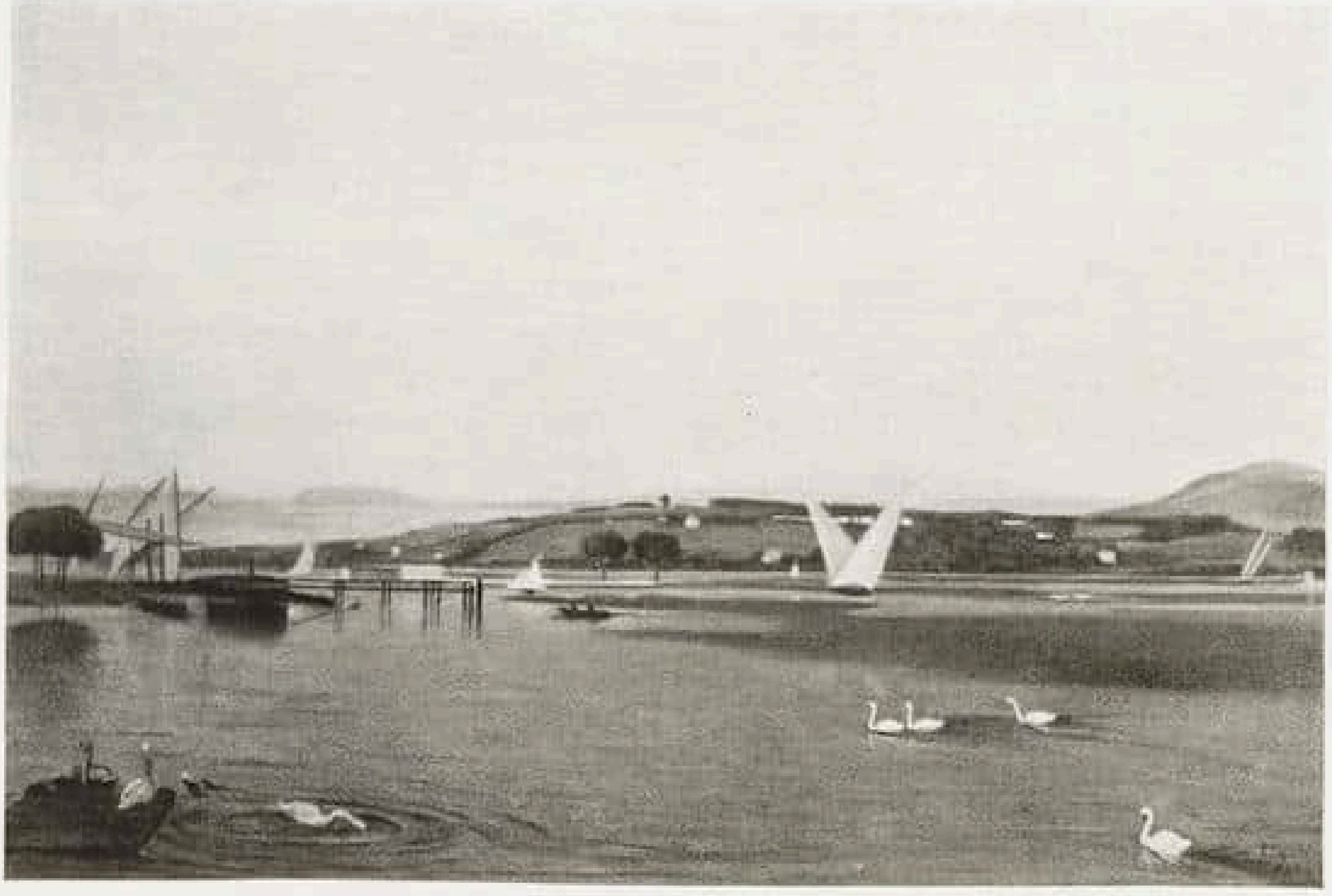
Der Leipziger Kunstverein zeigt nach der schönen Sammlung französischer Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts (von Ingres bis Cézanne) aus dem Besitz der Wiener Albertina, nach einer sehr eindrucksvollen großen Schau von Werken Ernesto de Fioris und Carl Hofers gegenwärtig eine kleinere, aber äußerst gewählte Gruppe von Gemälden und Zeich-

Hodler Jungfrau. 1911

Mit Genehmigung von Rascher & Co., Zürich. Ausgestellt in der Galerie Heinemann, München

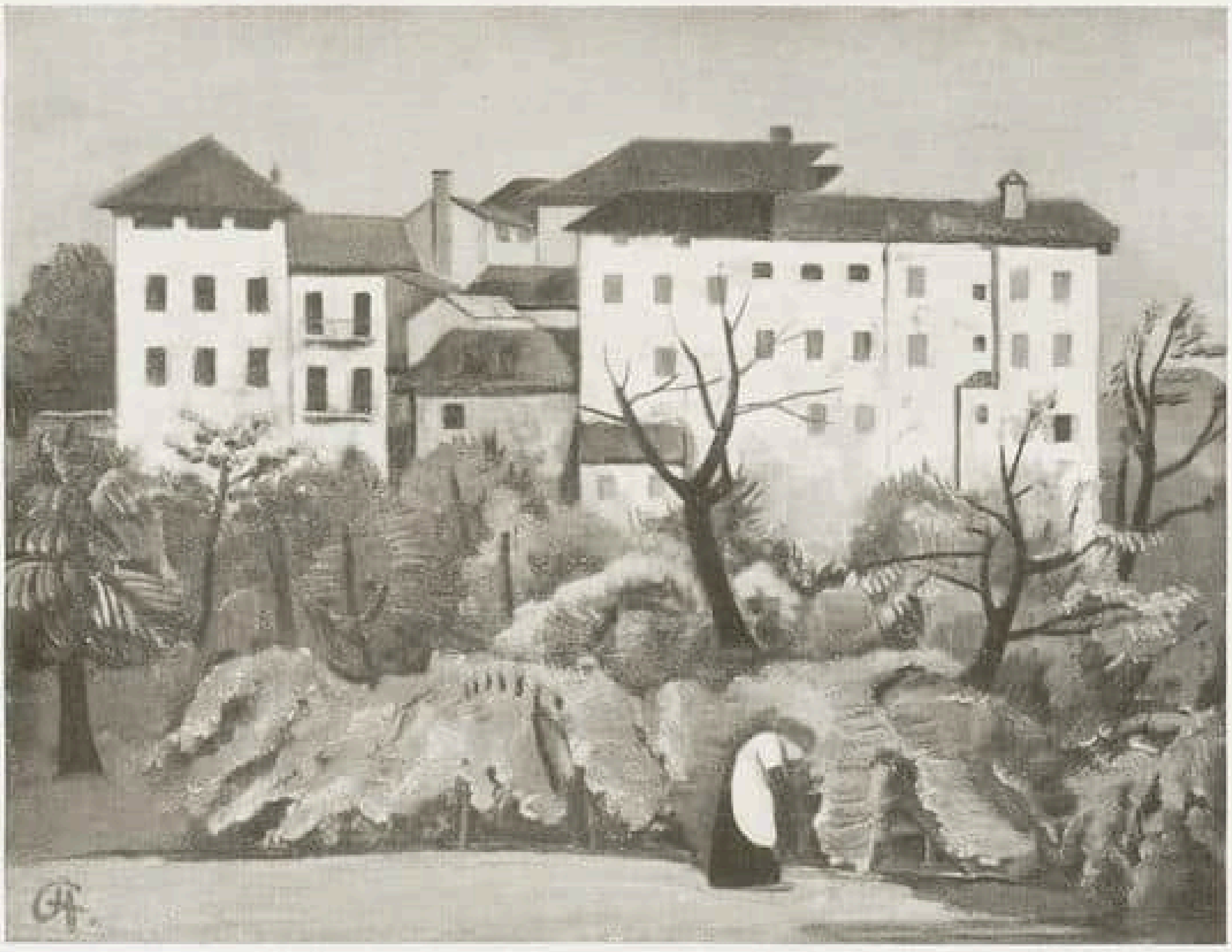
nungen neuerer österreichischer Kunst.

In sehr lebendiger und konzentrierter Form wird hier das österreichische Problem von Klimt bis zu den allerjüngsten aufgerollt. Eine Reihe der besten Zeichnungen von Klimt und Egon Schiele lassen klar die merkwürdige Konstellation österreichischer Kunst erkennen, aus der auch der junge Kokoschka, der u. a. in der Ausstellung besonders durch das frühe „Hammelstilleben" von 1907 sehr bedeutungsvoll vertreten ist, zunächst hervorging. Neben



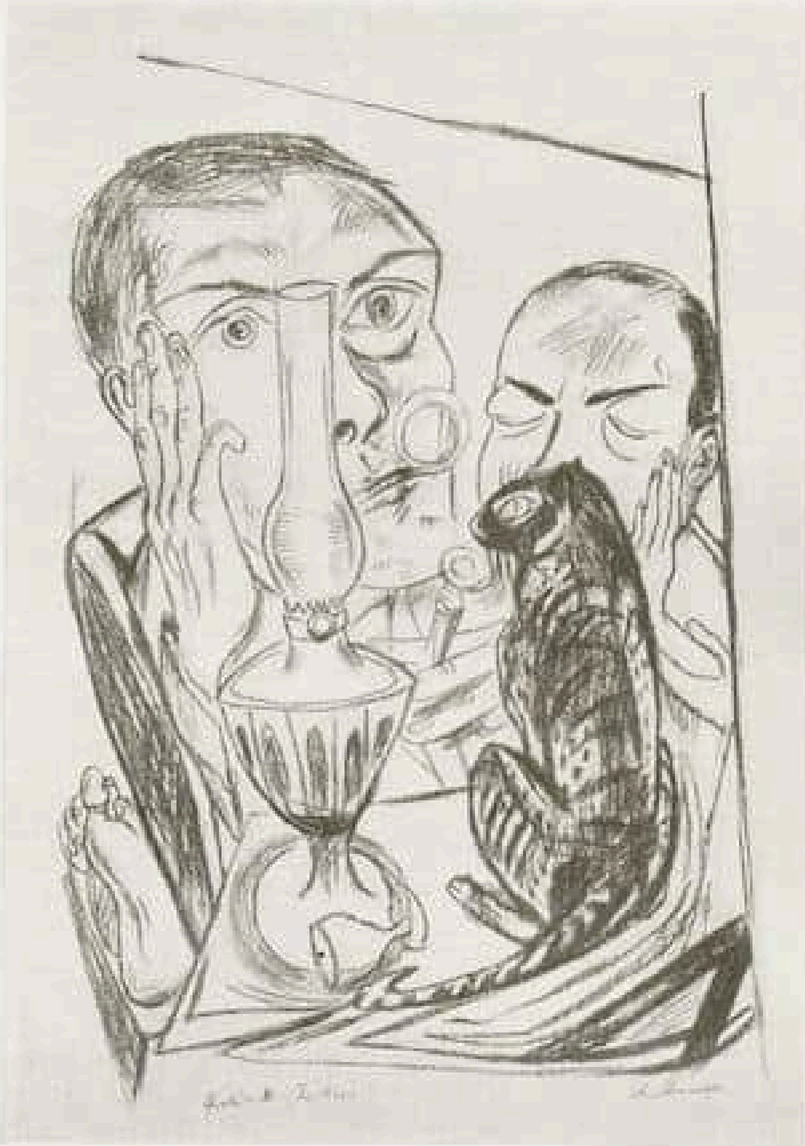
Hodler Genfersee. 1877

Mit Genehmigung von Rascher & Co., Zürich. Ausgestellt in der Galerie Heinemann, München



Karl Hofer Häusergruppe

Preisgekrönt durch den Hannov. Kunstverein / 95. Große Kunstausstellung Künstlerhaus Hannover / Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin



Max Beckmann Zu Hause

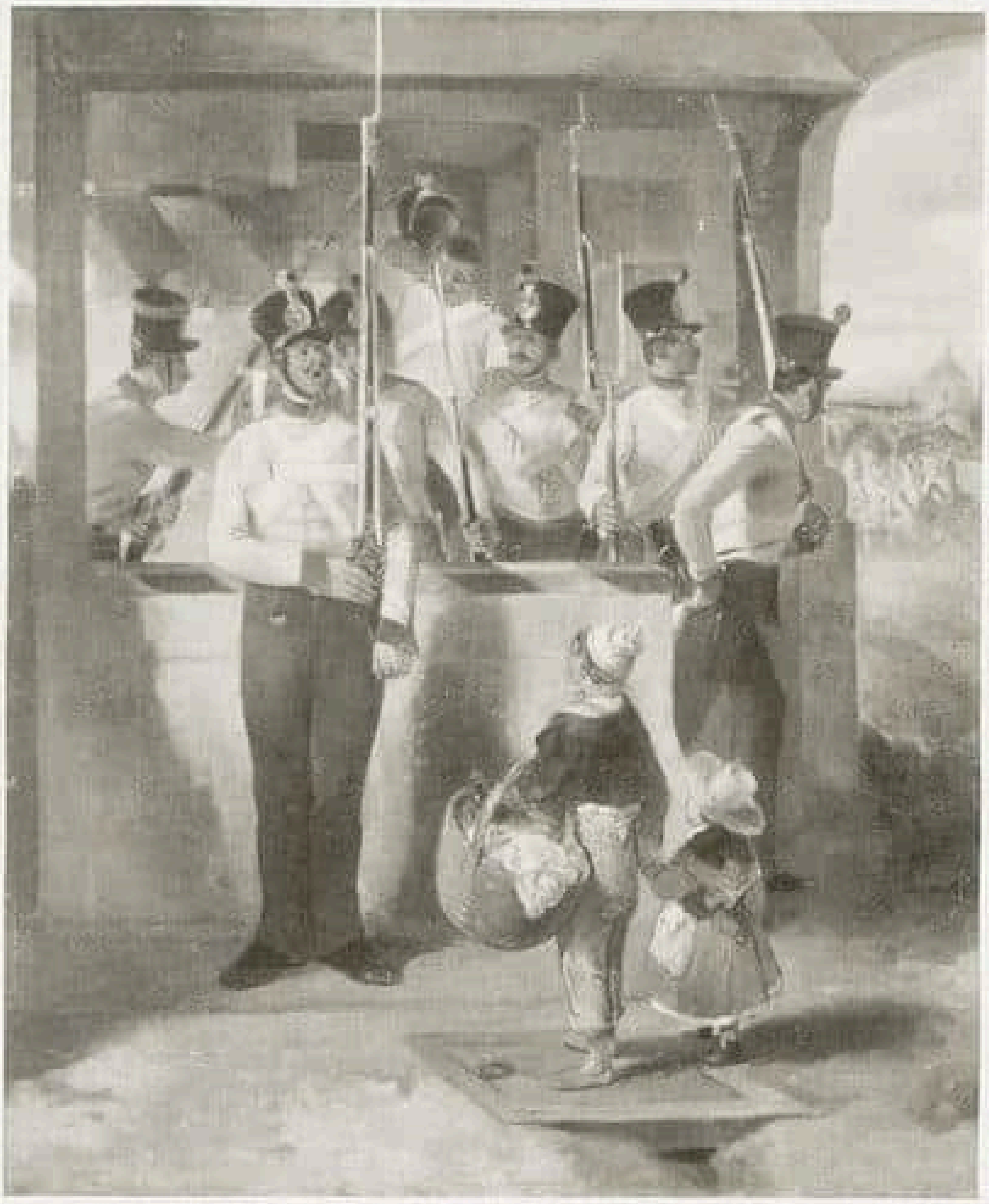
Aus der Beckmann-Ausstellung des Graphischen Kabinetts G. m. b. H., München

den in Deutschland nun schon bekannteren Gestalten wie Anton Kolig und Anton Faistauer, die beide ihre sichere Haltung überzeugend bewahren, überraschen vor allem Franz Wiegele mit seinen Zeichnungen zart schwellender Körper und Herbert Böckl mit stets pastosen, ungemein lebendigen Landschaften, die mitunter an den frühen Cézanne gemahnen.

Aus dem Kreise der allerjüngsten treten vor allem der sehr begabte Gerhart Frankl, Viktor Tischler mit seinem hochgetürmten Stadtbild von Cannes und Georg Ehrlich mit seelisch sehr zart empfundenen Frauenbildnissen hervor, während das Gesamtbild der jüngsten österreichischen Produktion durch Arbeiten von Franz Zülow, Gütersloh, Lilli Steiner, Stefferl, Merkel, Carry Hauser, den höchst interessanten Zeichnungen des Bildhauers Hanak abgerundet wird. T

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Die Galerie Heinemann zeigt eine Reihe ausgezeichneter Malereien von Hodler (vgl. Abb.), unter denen auch einige frühe und solche mit entlegenen Themen auffallen. Dort gibt es auch eine anziehende Gesamtausstellung von Gemälden von Hubert Wilm, der als Graphiker und Kenner mittelalterlicher Pla-



Karl Schindler Die Schildwache in das Gewehr rufend
Mit Genehmigung des Kunstverlages A. Schroll & Co. G. m. b. H., Wien

stik bekannt ist. Fast alle Arbeiten datieren von 1926 (vgl. Abb.), sind leicht geformt, zugleich von genügender Festigkeit des Gefüges, meist (nicht nur beim Stilleben) in Zentralkomposition. Man kann gespannt sein, ob eine sich noch steigernde Tiefe in stofflicher und kompositioneller Hinsicht bei diesen könnerischen Dingen auftauchen wird. — Bei J. B. Neumann, der in größere und schönere Räume in die Briennerstraße umzog, sieht man die reiche Entwicklung der gesamten Graphik von Max Beckmann vorgeführt, Radierung, Litho, Holzschnitt in besten Exemplaren, auch eine Reihe der seltenen Zeichnungen. — Bei Thannhauser Gemälde und Aquarelle von Fritz Urschbach, etwa zwischen Corinth, Slevogt und dem Expressionismus stehend. In der „Graphischen Sammlung" ein Überblick über Th. Th. Heines Schaffen, anläßlich des 60. Geburtstags dieses vielseitigen, gewandten, über München hinaus bekannten Künstlers. Hier außerdem Gedächtnisausstellung für den Münchner Landschafter W. J. Hertling, dessen Malereien gleichzeitig bei Heinemann zu sehen sein werden. R

HANNOVER

Die diesjährige Frühjahrsausstellung des Kunstvereins rechtfertigt in vollem Maße die Hoffnungen, die man schon bei den vorjährigen Ausstellungen in den neuen, lebendigen Geist setzte, der seit einiger Zeit dort herrscht. Es ist vor allem der Tätigkeit des neuen Konservators des Kunstvereins, dem Maler Seiffert-Wattenberg, zu danken, daß die Ausstellungen ihren provinziellen Charakter verloren haben und daß man in der augenblicklich stattfindenden zu einem wirklichen Durchschnitt durch die deutsche Malerei der Gegenwart gelangt ist. Einen besonderen Anreiz zur Beschickung bot diesmal auch noch die Aussetzung eines 2000-Mark-Preises durch den Kunstverein Hannover, der inzwischen von einer Jury, der, neben den Vertretern des Vereins, Slevogt, Hübner und Kolbe angehörten, einem Bilde von Hofer „Häusergruppe" zuerkannt wurde, das nach Beendigung der Ausstellung dauernd im Provinzialmuseum seinen Platz finden wird. Die ältere wie die jüngere Generation der Künstler, die heute in Deutschland der Malerei ihr Gesicht geben,

sind mit vollgültigen Werken vertreten. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, wollte man alle Namen anführen, die eigentlich genannt werden müßten, um ein rundes Bild von der Ausstellung zu geben. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß der Berliner und der Münchener Kreis besonders gut vertreten sind, und daß auch Dresden und alle übrigen in Betracht kommenden Gegenden namhafte Beiträge geliefert haben. Besonders erfreulich ist in dieser Ausstellung, daß man der Plastik, die mit ausgezeichneten Werken aller bekannter Bildhauer vertreten ist, einen besonderen Raum zugewiesen hat. Es wurde dadurch ein gewisses Hintansetzen der Plastik vermieden, was gar nicht zu umgehen ist, wenn kleinere Arbeiten der Bildhauerei, um die es sich doch meist handelt, mit Gemälden zusammen in einem Raume aufgestellt werden. Alles in allem bedeutet die Ausstellung für Hannover einen großen Schritt weiter und es ist zu wünschen, daß der Kunstverein die einmal eingeschlagene Richtung zielbewußt weiter verfolgt. St

KARL SCHINDLER IN DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSGALERIE

Mit der Ausstellung, welche die österreichische Galerie den Manen Karl Schindlers gerüstet hat, löst sie eine Ehrenschuld gegenüber diesem leider allzu früh — im Alter von nur 21 Jahren — verstorbenen Künstler ein, der zu den bedeutendsten malerischen Begabungen des Biedermeier gehört (mit Peter Fendi und A. von Pettenkofen, seinen Freunden, neben denen noch R. v. Alt genannt werden müßte, einer der österreichischen Vorläufer des Impressionismus). Bezeichnender für seine Art als die in der Manier der Zeit gemalten glatten Ölbilder, in denen dennoch bisweilen seine eminente koloristische Begabung durchschlägt — ich nenne „Aufstellung der Vedette", „Der Wachtposten", „Die Schi'dwache ins Gewehr rufend" —, sind die Aquarelle, die in der fleckigen Art des Farbenauftrages das Momentane des optischen Eindruckes blitzartig festhalten. In seiner Malweise knüpft Schindler an den älteren Fendi an, den Episodenschilderer des bürgerlichen Milieus, wogegen jener dem Soldatenleben seine Liebe zugewandt hat. Hierin berührt er sich mit Menzel, als dem Verherrlicher der Armee des großen Friedrich. Während jedoch Menzel in der Exaktheit seiner Schilderung Künstler und Historiker zugleich ist, interessiert Schindler — auch in seinen Zeichnungen, deren Konturen zu zerfließen scheinen — an dem Soldatenbild (das im Gegensatz zu Menzel genrehaft aufgefaßt ist), bloß das Malerische. P.-N

ZÜGEL IN DÜSSELDORF

Die Galerie Julius Stern eröffnete eine Ausstellung von Werken Heinrichs von Zügel, wozu Leihgaben aus Museums- und Privatbesitz und aus dem Atelier des Künstlers herangezogen wurden. Walter Cohen nennt im Vorwort des Ausstellungskatalogs Zügel und Otto von Faber du Faur als Söhne des schwäbischen Landes. Lasch

Heinrich v. Zügel — Schaf, 1887

Aus der großen Zügel-Ausstellung der Galerie Julius Stern in Düsseldorf

NEW YORKER AUKTIONEN

Die erste Hälfte der laufenden Auktionssaison hat — was Angebot und Preisergebnisse anlangt — den Durchschnitt der letzten Jahre weit übertroffen. Man sah der Saison 1926 bis 1927 mit großen Hoffnungen entgegen und diese haben sich zweifelsohne erfüllt. Die zwei bedeutendsten Auktionshäuser der Stadt, die Anderson Galleries und die American Art Galleries, haben eine glänzende Ernte hinter sich. Die letzteren haben auch die üble Schlappe, die sie sich vor 2 Jahren durch die unüberlegte Übernahme der Versteigerung der Paolinisammlung traurigen Angedenkens zugezogen hatten, wieder ausgewetzt durch den Verkauf der Stillmannsammlung, die drei Viertel Millionen Dollars für nur 37 Gemälde eintrug, und auf der der Rekordpreis von $ 270000 für einen Rembrandt bezahlt wurde. Dieses Gemälde aus der Spätzeit des Meisters (Bode, Bd. VI, Nr. 446), seinen Sohn Titus im Armstahl darstellend, wurde von Sir Joseph Duveen persönlich eingesteigert, wie es heißt, für einen Privatsammler, der, in seiner großen Aufregung, selber nicht zu bieten wagte. Die Sammlung enthielt außer dem Titusbilde noch einen schwächeren Rembrandt, den „Evangelisten" (Bode, Bd. VII, Nr. 525), den Mr. John Ringling, Eigentümer des größten Zirkus der Welt, um $ 78000 erstand. Erstklassig waren u. a. auch ein Daumier, „Le Repos des Saltimbanques" (abgeb. bei Klossowski, S. 84), ein Werk düsterer Pracht und unheimlicher Größe, das von Wildenstein & Co. für $ 34000 gekauft wurde; zwei überlebensgroße Bildnisse von Moroni; ein „Landsknecht" von Jacopo Pontormo, der $ 37000 kostete; und ein Tiepolo, „Madonna und Kind" ($ 12000). Wie das so auf großen Auktionen zu geschehen pflegt, wurden einige weniger bedeutende Werke in der allgemeinen Erregung auf Preise hinaufgetrieben, die bei ruhiger Überlegung kein Käufer in irgendeiner Händlergalerie je bezahlt hätte, so z. B. ein durchaus mäßiger Murillo, „Madonna und Kind" auf $ 50000; eine Madonna und Kind von Gianpietrino auf $ 11000; eine weitere „Madonna und Kind" von Boccaccio Boccaccino auf $ 4600. Einen interessanten, fast pikanten Gegensatz zu dieser Altmeisterversteigerung bot dann kurze Zeit darauf in denselben Räumen die der übriggebliebenen modernen Werke aus dem Nachlaß des, fast könnte man sagen Engrosbilderkäufers John Quinn, in der über 500 Gemälde für etwas über $ 91000 abgesetzt wurden. In sehr vielen Fällen sollen aber die erzielten Preise noch höher gewesen sein als die Einkaufspreise. Eine Anzahl schon recht veraltet anmutender „Moderner" — allerlei Mitläufer der verschiedensten Bewegungen der letzten Jahre — scheinen um Summen von etwa $ 12½ von Besitzern gewisser Künstlercafés und -restaurants aufgekauft worden zu sein, um nun im New Yorker „Quartier Latin", dem sogenannten Greenwich Village, das auswärtige Publikum als dernier cri der Malerkünste anzulocken. Bei diesem Verkauf darf übrigens nicht übersehen werden, daß es sich nur um den Rest der Sammlung handelte, und daß die Hauptwerke, z. T. für recht hohe Summen, bereits in Paris verkauft worden waren.

Ein Verkauf von besonderer Bedeutung war dann noch der orientalischer Teppiche aus dem Besitz von V. und L. Berguiat, auf dem ein kleiner persischer „Tierteppich" aus der H. G. Marquandkollektion von der Firma Parrish Watson (wie es heißt für Widener-Philadelphia) um $ 100000 erstanden wurde. Auf dieser erstaunlichen Versteigerung brachten ein anderer Teppich $ 63000 und weitere Stücke $ 38000 und ähnlich. Auf einer zweiten Teppichauktion (Hugh Black) zahlte man für einen Ispahanteppich $ 17500. Auch für Tapisserien verschiedener Art wurden hohe Preise erzielt, so $ 20000 für einen vlämischen Wandteppich aus dem frühen 16. Jahrhundert, „Christus erscheint der Maria Magdalena." Er stammte aus der Sammlung des spanischen Grafen de Las Almenas. Dieser Graf war nur einer von vielen aus aller Herren Länder, die ihre Schätze dieses Jahr unter den Hammer der amerikanischen Auktionshäuser haben bringen lassen. Neben ihm seien noch erwähnt der Erzherzog Leopold Salvator, dem der Erzherzog Eugen mit seiner umfassenden Waffensammlung aus dem Schloß Hohenwerfen bei Salzburg in Bälde folgen wird; der Marquess of Reading, ehemaliger Vizekönig von Indien; und der Graf und die Gräfin de Kermaingnant-Paris, die u. a. eine große Serie früher Millefleurstapisserien zur Versteigerung herübergeschickt hatten. So werden die hiesigen Auktionssäle zum Spiegelbild der europäischen Lage!

Als besonders hervorragend muß auch noch die Sammlung italienischer Renaissancemöbel des Professor Luigi Grassi bezeichnet werden, dem Bode einen Brief geschrieben hatte,

Palma Vecchio Hl. Familie
Kat.-Nr. 1975 der Versteigerung am 29. März bei Rud. Lepke, Berlin

wie sehr er das Zerstreuen dieser glänzenden Stücke in alle vier Winde bedauere. Neben diesem embaras de richesse aus Europa war das Angebot amerikanischer Gegenstände keineswegs gering, nur die für sie erzielten Preise müssen als erstaunlich hoch bezeichnet werden. So trug z. B. in den Anderson Galleries eine Ahorngarnitur für ein Schlafzimmer aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts $ 15 000 ein, während in denselben Galleries eine geschnitzte Eichenpanellierung einer französischen Bücherei (ca. 1720) aus Woodlea, Virginia Wators, Surrey, „nur" $ 13 500 kostete. Sie stammte von einem englischen Aristokraten, dem Lord Grimthorpe. Für Signaturen, Briefe usw. von berühmten Amerikanern werden jetzt fast phantastische Preise bezahlt. So kostete ein kurzes Autograph Abraham Lincolns z. B. auf einer in den Anderson Galleries stattgehabten Auktion $ 4700.

Sehr hohe Preise wurden kürzlich auch für einige Erstausgaben des englischen Dichters Shelley ausgegeben; u. a. $ 8400 für eine des „Adonais", Pisa 1821, die Shelley seinem Freunde Th. J. Hogg geschenkt hatte; $ 5100 für eine des „Epipsychidion", London 1821 und $ 2500 für eine der „Cenci". Ein Shelleybrief kostete $ 1450. Zur selben Zeit zahlte man $ 3400 für eine Erstausgabe der Spencerschen „The Faeirie Queene", London 1590/96 und $ 5000 für William Blakes „Book of Thel".

Wenn die zweite Hälfte der Saison der eben abgelaufenen ersten entspricht, werden wenigstens die Auktionshäuser zufrieden sein; und soviel man von den größeren Händlern erfährt, haben auch die bisher nicht zu klagen gehabt. Es sieht so aus, als ob endlich das hier seit langem aufgehäufte Geld in größerem Maße wieder den Weg zum Markt der alten und modernen Kunst finden wolle. Fr

BERLINER KUNSTMARKT

Am 29. März werden bei Rudolf Lepke Gemälde alter Meister vom 15. bis 18. Jahrhundert versteigert werden. Wir finden eine schöne „Maria mit dem Kinde" von Jacopo del Sellaio, eine hl. Familie des Palma Vecchio, ein dem Antonius van Dyck zugewiesenes Bildnis eines Mannes in Schwarz, ein gutes Bild des Vincenzo Catena, wie der Sellaio ebenfalls aus der Galerie des Viscount Lee of Fareham. Sehr hübsch scheint mir die „verlassene Ariadne" von Gerhard von Kügelgen.

Wir haben schon auf die Plastiken hingewiesen, die am 5. und 6. April bei Rudolf Lepke aus der Kollektion Hugo Benario, Berlin, versteigert werden. Wir wollen heute das Gesagte in bezug auf das Kunstgewerbe ergänzen. Hervorzuheben sind: einige wenn auch zum Teil ergänzte gotische Möbel. Von den Tapisserien sei ein flämischer Wandteppich mit Bäumen und Tieren und landschaftlichem Hintergrund ge-

Mariä Ohnmacht
Mittelrheinisch, Anfang des 15. Jahrh.

Trauernde Maria
Nürnbergisch, um 1450

Aus der Sammlung Hugo Benario, Versteigerung am 5. und 6. April durch Rudolph Lepke, Berlin

nannt, 17. Jahrhundert. Die Sammlung der asiatischen Teppiche ist umfangreich. Unter den ostasiatischen Gegenständen ragen hervor ein Holzkopf Kuan-Yin, China, Sung-Zeit, Höhe 33 cm, eine südchinesische Bronzepauke, um Christi Geburt, eine schöne Katze, von der Mitte des ersten Jahrtausends. Das reine Kunstgewerbe zeigt aus der großen Summe der Mörser ein schönes gotisches Stück, einen Renaissance-Bronzemörser, datiert 1677, ebenso einen solchen datiert 1622, weiter einen italienischen Früh-Renaissance-Mörser, datiert 1490. Unter den kleinen gotischen Holzkästchen sind einige reizvolle Stücke, dasselbe gilt von den barocken Altarleuchtern. Ein Reliquienkasten in Kupferschmelzarbeit, Limoges, um 1200, ist sehr schön. Unter den gotischen Vortragskreuzen sind interessante Stücke.

An die Versteigerung der Bibliothek Köpcke, Hamburg, die am 25. April bei Graupe stattfindet, wird eine Sammlung von Graphiken und Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts sich anschließen. Das Wesentlichste in ihr werden die deutschen Impressionisten sein. Daneben eine Sammlung von Handzeichnungen aus dem frühen 19. Jahrhundert von Deutsch-Römern und Romantikern wie Kobell, Kaulbach, Preller, Feuerbach, Neureuther, Rottmann, Spitzweg, Tischbein, Führich, Overbeck, Quaglio, Schnorr, Schwind, Schirmer, Rohden und andern guten Namen. Von den graphischen Blättern nennen wir solche von Gaul, Käte Kollwitz, Meid, Orlik, Slevogt und Thoma. Von den späteren vor allem Franz Marc mit Originalaquarellen und Holzschnitten. Auch eine Reihe der gesuchten frühen Aquarelle von Pechstein wird vorhanden sein. K

DRESDEN

Am 28. und 29. März findet bei Emil Richter, Dresden, eine gemischte Auktion statt. An Bildern sind erwähnenswert ein Pastell „Damenporträt" von Rotari, Kinderköpfchen von Lenbach, eine Wolkenstudie von Joh. Chr. Cl. Dahl, eine Landschaft mit Weiher von Willroider, eine Landschaft von Chr. Morgenstern, ein Damenbildnis von Defregger, Tierbild von Zügel. Unter den Porzellanen sind verschiedene gute Teekannen von Ludwigsburg, Wien, Gotha und Meißen. Ganz besonders schön sind zwei Kändlerfiguren — Apostel —. Die Abteilung China und Japan bringt u. a. eine japanische Schale aus dem Johanneum, Nr. 180. Eine Zinnsammlung umfaßt 50 Nummern.

FRANKFURT a. M.

Rudolf Bangel versteigert am 29. und 30. März die bekannte Sammlung Prof. Stolz-Wien. (Gemälde alter und neuerer Meister des 15. bis 19. Jahrhunderts.)
Der reich illustrierte Katalog erschien in zwei Abteilungen (a. neuere Meister, b. alte Meister).
Unter den im Katalog abgebildeten Werken fallen zwei bei Waldmann abgebildete Gemälde von Leibl in die Augen: „Stilleben mit Madonna" aus der Frühzeit des Meisters um 1862 und das kleine Interieurbild „Knabe mit Mundharmonika" aus dem Jahre 1889. — Dem gleichen Kreis gehören zwei Gemälde von Johann Sperl an. Weiter seien genannt eine Landschaft von Karl Schuch, Arbeiten von G. Kühl, A. Lier, W. von Diez, L. von Hagen und drei Arbeiten verschiedener Epochen F. von Uhdes, darunter aus seinen Familienkreis das Gartenbild mit seinen beiden Kindern. — Ebensowenig fehlt Karl Spitzweg. — Die Münchener Genremalerei ist vertreten durch Werke von Defregger, Julius Adam, Löwith, E. von Grützner, Oberländer, die beiden Schleichs, Stadler und Braith.
Wilhelm Busch ist mit zehn Arbeiten von größerem Format vertreten.
Aus dem Kreis der lebenden Künstler sind zu nennen H. v. Zügel, Slevogt (Landschaft und Stilleben). Von Corinth gibt es ein frühes Selbstporträt (Paris 1886) und das im Werk von G. Biermann unter Nr. 115 abgebildete „Paradies".
Die französische Kunst vertreten Sisley, Mary Cassatt, Monet, Courbet, Delacroix, Dupré u. a. — Unter den alten Meistern (Abtlg. b. des Katalogs) sind zwei durch die Provenienz bekannte Gemälde von P. P. Rubens: „Der Schiffbruch des Äneas an den Strophaden" aus der Sammlung H. T. Hope in London, aufgeführt in Smiths Katalog unter Nr. 1215 sowie in Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, Berlin 1838, Band II, Seite 137. — Ferner „Der trunkene Silen," aus der Sammlung Weber, Brüssel, zu nennen. — Des weiteren Brouwer, Hobbema mit einer bezeichneten Landschaft, Ostade, Teniers, Adrian v. d. Velde, van Goyen u. a. m.
Am zweiten Tag (30. März) gelangt die umfangreiche Sammlung von Handzeichnungen der führenden Künstler von der Romantik bis zur Gegenwart zum Ausgebot. b

Am 5. April findet bei Hugo Helbing die Versteigerung der Kunst- und Einrichtungsgegenstände eines polnischen Schlosses aus freiherrlichem Besitz statt. Der Katalog beginnt mit persischen und spanisch-maurischen Fayencen, italienischen Majoliken, Delfter und deutschen Fayencen, sowie verschiedenen Porzellanen. Ferner enthält die Sammlung Arbeiten in Zinn und Gelbguß, darunter eine Schweizer Schnepfenschüssel, alte Waffen und schließlich eine Reihe eleganter Möbel des 18. Jahrhunderts. Von den Gemälden sei ein Seestück von Courbet hervorgehoben. Eine kleine Bücherei bildet den Beschluß. r

LONDON

Das wichtigste Ereignis auf dem internationalen Büchermarkt in dieser Saison wird die Schlußversteigerung der Christie-Miller-Bibliothek bei Sotheby & Co. vom 28. März bis zum 8. April sein. Diese kostbarste aller

Max Liebermann Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen

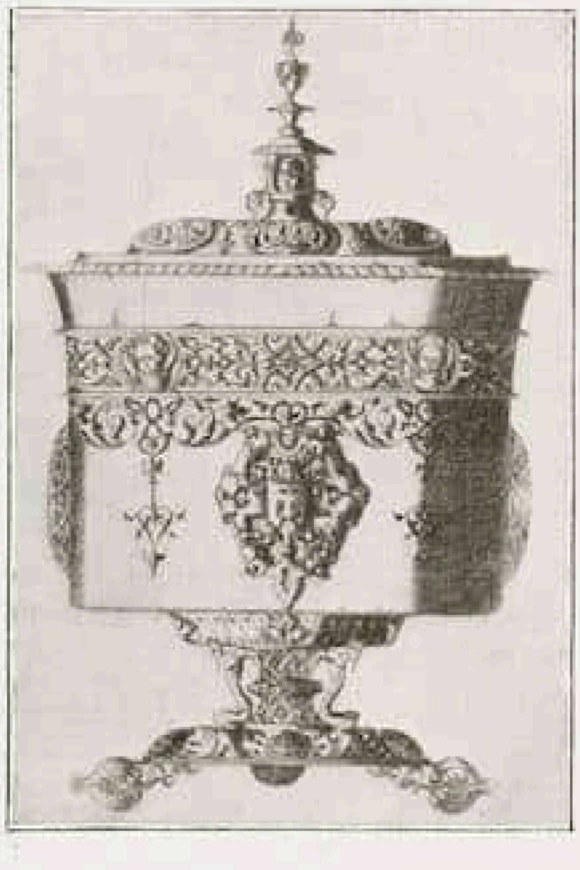
Versteigerung der Sammlung Leo Lewin am 12. April durch Paul Cassirer, Berlin

Büchersammlungen, die je unter den Hammer kam, hat bisher die Riesensumme von über zehn Millionen Mark erbracht, während die berühmten Bibliotheken von Huth in den Versteigerungen von 1911—1920 nur $5^1/_2$ Millionen und die von Robert Hoe (1911—1912) nur $7^1/_2$ Millionen Mark erzielten. Seit 1916 werden die Schätze, die Miller in Britwell Court zusammengebracht hat, in einem Zeitraum von insgesamt 70 Tagen versteigert, und der über 2000 Nummern umfassende neue Katalog von Sotheby & Co. zeigt qualitativ wahrlich keinen Abstieg gegen die früheren: Gerade das vielbegehrte englische Barock ist mit Seltenheiten von Pope und Dryden und Tausenden von Flugschriften aus dem „Bürgerkrieg" vorzüglich vertreten. Aber auch das 16. Jahrhundert mit Th. Elyots „Dictionary" von 1538 oder Gossons „Schoole of Abuse" von 1579 und das späte 18. Jahrhundert weisen Kanonen auf, die Käufer aus allen Weltgegenden anlocken werden. Ho

PARIS

Im Hotel Drouot kommt am 31. März eine nicht alltägliche Sammlung von modernen französischen Bildern, Aquarellen und Zeichnungen unter den Hammer mit insgesamt 78 Nummern, über die ein illustrierter Katalog Auskunft gibt. Unter den älteren Werken des 19. Jahrhunderts sind Arbeiten zu nennen von Boudin, Degas, Delacroix, Fantin-Latour, Monticelli, Pissarro, Renoir, unter den jüngeren ähnlich Bilder von Derain, Dufy, Friesz, Gromaire, Matisse, Utrillo, Valloton u. a. m. Indes im Mittelpunkt dieser durch Qualität ausgezeichneten Vente stehen die „Vier Jahreszeiten" des Zöllners Henri Rousseau, die zuerst im Salon des Indépendants 1907 ausgestellt waren, Arbeiten, die zu dem Besten gehören, was dieser, heute auch vom offiziellen Frankreich längst anerkannte Vorläufer der jüngsten europäischen Bewegung sozusagen im Sinne eines „magischen Realismus" geschaffen hat. Nach der erst vor wenigen Monaten an der gleichen Stelle Tatsache gewordenen, über Erwarten hohen Preisnormierung eines der Hauptwerke des „Douanier", darf man doppelt gespannt sein, was nun diese „vier Jahreszeiten" erbringen werden. Dabei muß einmal grundsätzlich festgestellt werden: Während in Paris die großen Versteigerungen alter Kunst, die den Ruhm des Hotel Drouot begründet haben, wohl unter dem Einfluß der französischen Inflation immer seltener werden, konzentriert sich vorwiegend das Interesse am Versteigerungsmarkt auf die Kunst der letzten Vergangenheit und der lebenden Maler. Gerade die Letzteren haben in Frankreich längst ihren fest fixierten Kurswert, und Arbeiten eines Utrillo etwa sind genau so im Preise festgelegt wie die eines Delacroix oder Millet. Das gibt der Gesamthaltung des Kunstmarktes gegenüber der zeitgenössischen Kunst in Frankreich eine Festigkeit und Aktivität, die bei uns einfach undenkbar ist. Eine Versteigerung, die heute in Berlin etwa ähnlich Werke von Hofer, Nolde, Heckel, Kokoschka auf den Markt brächte, wäre von vornherein ein Fiasko. Liegt das allein an der international gefestigteren Stellung der französischen Kunst überhaupt oder nicht doch vor allem an dem mangelnden Vertrauen des deutschen Marktes zu den schöpferischen Kräften der Gegenwart in unserem Lande? So einfach ist die Antwort auf diese Frage nicht. Sie wäre wert, einmal von allen Seiten beleuchtet zu werden. G

Die Versteigerung der Sammlung Jacques Zoubalof ist nunmehr endgültig auf den 16. und 17. Juni festgesetzt und wird in der Galerie Georges Petit stattfinden. Zoubalof läßt gegenwärtig einen reich ausgestatteten Katalog für die Versteigerung herstellen, der 250 Abbildungen enthält und außerdem in einer Luxusausgabe zum Preise von 100 Fr. erscheinen wird, deren Erlös der „Gesellschaft der Freunde des Louvre" zufließen soll. Subskriptionen nimmt schon jetzt die Galerie Georges Petit entgegen. Über die Sammlung, die



Meister der Kraterographie
Pokal
Versteigerung bei C. G. Boerner in Leipzig vom 2.—6. Mai

in der Hauptsache neuere französische Bilder und Bronzen Baryes enthält, wird später noch gesprochen werden. G

C. G. BOERNERS FRÜHJAHRSVERSTEIGERUNGEN

Drei Sammlungen kommen zwischen 2. bis 6. Mai in Leipzig bei Boerner zur Versteigerung, die an Bedeutung durchaus sensationell sind. Diese bringen aus altem Privatbesitz zum Teil Unica von größter Seltenheit auf den Markt, darunter einen Reichtum an Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts, die heute international zu den heißumstrittenen Objekten dieser Art rechnen.

Drei bildlich reich ausgestattete Kataloge, die in diesen Tagen erscheinen, geben alle Einzelheiten bekannt. Die Sammlung Franz von Hagens, der bereits 1899 in Dresden verstarb, umfaßt an 600 Nummern erster Qualitäten von Graphik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Dürer und Rembrandt stehen im Mittelpunkt dieser Sammlung, daneben die Kleinmeister, die frühen Niederländer u. a. m. Die einzigartige Qualität der Drucke begründet den Wert dieser hervorragenden Kollektion.

Anschließend eine zweite Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister, die vor nicht langer Zeit in einem deutschen Schloß entdeckt wurde und die Integrität eines Jahrhunderts besitzt. Da gibt es große Seltenheiten vor allem unter den Arbeiten des 15. Jahrhunderts. So zwei Blätter des Meisters E. S., Stiche von Schongauer, Ornamentstiche in Drucken ersten Ranges. Wiederum Dürer und Rembrandt in hervorragenden Exemplaren und ein bisher unbekannt gebliebener Holzschnitt des frühen Cranach. Besondere Überraschung ein Manuskriptband mit vorwiegend niederländischen Holzschnitt-Inkunabeln niederländischer Provenienz und sieben bisher unbekannte Blätter vom Meister des Dutuischen Ölbergs.

Beschluß dieser einzigartigen, mehrtägigen Vente: Eine Spezialsammlung von Holzschnitten des 15. bis 18. Jahrhunderts, die nach Umfang und Wert in dieser Form noch nie auf den Markt gekommen ist. Diese Kollektion umschließt die Sammlung des verstorbenen Josef Wunsch-Wien, eines Sammlers von bahnbrechendem Typ und eine zweite Sammlung, deren Beginn mehr als ein Jahrhundert zurückreicht. Der Katalog beider Sammlungen umfaßt mehr als 1300 Nummern: Holzschnitt-Inkunabeln, Dürer, Flugblätter, Kalender und Buchillustrationen usw. —

Die funffondvyertzigist figur

Werkstatt von Wohlgemut u. Pleydenwurff
Holzschnitt zum Schatzbehalter. 1491
Aus dem Katalog des Graphischen Kabinetts G. m. b. H., München

Ohne auf die Einzelheiten eines derartigen Materials einzugehen, kann heute bereits gesagt werden, daß die Maiversteigerung bei Boerner ein nicht alltägliches Ereignis auf dem europäischen Markt sein wird. B

ZUM TODE ALBERT FIGDORS

Im Patriarchenalter von 84 Jahren ist Albert Figdor nach längerem Siechtum in seinem Heim auf der Löwelbastei dahingegangen. Er war der bedeutendste und vielseitigste Sammler des alten Österreich und einer seiner namhaftesten Kunstkenner. Es gibt kaum ein Gebiet, auf dem sich nicht seine Sammlerleidenschaft betätigte: vom Zahnstocher bis zum Luca della Robbia. Erst als reifer Mann — er betrieb ursprünglich mit seinem Bruder ein Bankgeschäft — ist Figdor zum Sammler geworden. Was den liebenswerten Greis, der über die bestrickenden Umgangsformen eines Grandseigneurs der alten Zeit verfügte, als Sammler auszeichnete, war die feine Witterung, mit der er in der Wahl der Objekte seiner Zeit vorauseilte. So war Figdor der erste, der die Miniaturen Fügers sammelte, wie er

Hans Baldung-Grien. Bekehrung des Paulus
Holzschnitt B. 65
Aus dem Katalog des Graphischen Kabinetts G. m. b. H., München

überhaupt eine Zeitlang in großem Maßstab die Erwerbung von Miniaturbildnissen betrieb. Parallel dazu ging die Liebhaberei für Bilder und Skulpturen alter Meister, vornehmlich aber für das Kunstgewerbe, dem Figdor als erster Sammler in allen seinen kulturellen Zusammenhängen nachging. Dabei hat er die einzelnen Gruppen seiner Sammlung systematisch auszubauen verstanden. Zeugnis dessen die zahlreichen Veröffentlichungen, die über seinen Kunstbesitz erschienen sind.

Bekannt sind die Sammlung alter Möbel (von H. Stegmann bearbeitet), die Schätze an edlem und unedlem Metall (Bearbeiter Marc Rosenberg und Walcher von Molthein), die Formmodel (behandelt von Bode und Volbach, von Walcher von Molthein), die Keramiken (von Walcher von Molthein beschrieben) — wobei erwähnt sei, daß Figdor als erster Privatmann alte Öfen sammelte. Wenig ihresgleichen hat auch die Sammlung an altem Spielzeug, insbesondere an Puppen (mit denen sich nur jene des Germanischen Museums in Nürnberg vergleichen lassen, dessen volkskundlichen Tendenzen sich die Sammlertätigkeit von Figdor nähert). Daneben laufen noch eine reiche Sammlung an Kostümen, eine Sammlung von Textilien mannigfacher Art, eine Gläsersammlung, Sammlungen von Schlüsseln, Handwerkszeug, Küchengeräten, Holztafelkalendern, Beleuchtungsgegenständen, Handkassetten. Auch Spielkarten, wachsüberzogene Schreibtafeln, Familienchroniken, Stamm- und Wappenbücher, Urkunden, Autogramme, Siegel (selbst Visitkarten!) wurden von Figdor gesammelt.

Der Großteil des Nachlasses wird nach Deutschland überführt werden, und zwar vermutlich nach Heidelberg, dem Wohnsitz der zur Universalerbin eingesetzten Nichte Figdors (der Gattin des dortigen Oberbürgermeisters). Nur die Viennensia, die dem Bund vermacht wurden, werden in Wien verbleiben, um an die einzelnen Museen aufgeteilt zu werden.

Poglayen-Neuwall

GRAPHIK-KATALOGE

Schon die letzten Versteigerungen graphischen Materials beweisen auch auf diesem Gebiet eine starke Erholung und hinsichtlich der Preise eine unverkennbare Tendenz nach oben. Ereignisse, wie die große Frühjahrsauktion bei Boerner sind durchaus europäisch zu nennen und dürften ihrerseits weiter zur Festigung des Preisniveaus beitragen. Aber auch außerhalb der Auktionen ist im Kunsthandel starke Aktivität spürbar. Die belegen vor allem zwei jüngst in München erschienene Kataloge, über die ein kurzes Wort gesagt sei: Karl & Faber edierten ihren 26. Katalog, der reich illustriert, ausschließlich moderne Graphik und Handzeichnungen enthält, darunter die Sammlung des bekannten Graphikers Peter Halm. Dieses Verzeichnis mit Preisangaben umfaßt 655 Nummern, darunter manche europäische Seltenheit, so daß er allen Sammlern zum Studium wärmstens empfohlen sei. Umspannender seiner zeitlichen Einstellung nach ist der vom Graphischen Kabinett-München herausgebrachte Katalog „Graphik und Handzeichnungen aus sechs Jahrhunderten". Er notiert unter Beigabe reizvoller Abbildungen frühe deutsche Einblattdrucke, Holzschnitte und Kupferstiche (Wohlgemut, Dürer, Cranach u. a.), ferner ein paar altjapanischer Farbenholzschnitte, französische Graphik des 19. Jahrhunderts, eine kleine, aber hervorragende Sammlung, dann die großen Repräsentanten europäischer Graphik bis zur Moderne wie etwa Corinth, Munch, Beckmann, Nolde u. a. Gerade dieses Verzeichnis umschreibt Qualität und ist daher in jeder Hinsicht durch die Auswahl besonders reizvoll.

n

ZUR LONDONER LEIHAUSSTELLUNG BELGISCHER KUNST

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Die »Exhibition of Flemish and Belgian art«, nach der Jahreszeit und dem Orte der Veranstaltung britischer Tradition folgend, wich insofern von den gewohnten »winter exhibitions« ab, als auf Anregung von Belgien her dem englischen Privatbesitze Gaben vom europäischen Kontinente, namentlich aus den belgischen Museen, hinzugefügt waren, auch aus Frankreich, Holland, Österreich und Amerika. Ein wenig mit jener Absicht, die »Kulturpropaganda« genannt zu werden pflegt, hatte Belgien, ähnlich wie in den letzten Jahren zu Bern und zu Paris, diese Ausstellung gefördert. Dort, in London, gelang es durch die Teilnahme des immer noch reichen britischen Privatbesitzes eine weit umfangreichere Schau als in Bern oder Paris zusammen zu bringen.

Dem Programme nach sollte die Ausstellung die Kunstentwicklung auf belgischem Boden, das heißt auf dem Boden, der nach den heutigen politischen Grenzen Belgien heißt, umfassen, von 1300—1900. Die Tafelmalerei in den beiden Perioden der Blüte, in der Zeit von 1420—1550 einerseits und im 17. Jahrhundert andererseits, trat imponierend hervor. Wenige Skulpturen, dabei schwache und fal-che, einige Bildgewebe, namentlich aus Wien, waren eingefügt und eine Reihe von Zeichnungen.

Wenn auch Rubens, van Dyck, Brouwer mit ausgezeichneten Werken vertreten waren, wandte das Publikum sein Interesse hauptsächlich den primitiven Bildern zu. Der sensationelle Erfolg der Veranstaltung ging namentlich von den Tafeln Jan van Eycks und Rogiers aus, im besonderen von denjenigen, die, aus den belgischen Museen und aus amerikanischem Privatbesitze geliehen, den Londoner Kunstfreunden Überraschungen boten. Diese Bilder waren stets so dicht umlagert, daß kritische Prüfung kaum zu ihnen durchdringen konnte. Die Grenzen Belgiens, die, was das 15. Jahrhundert angeht, unsicher und offen sind, konnten nicht streng eingehalten werden, so daß es an »holländischen« Dingen, z. B. Gemälden von Hieronymus Bosch und Jan Mostaert, nicht fehlte. Dem erfahrenen Kunstfreunde, der die Leihausstellungen der letzten Jahrzehnte erlebt hat, bot die Ausstellung wenig Neues, zumal da der britische Privatbesitz schon bei früheren Gelegenheiten sich stets bereitwillig geöffnet hatte, so bei den Veranstaltungen des Burlington Club, der Guildhall, der New Gallery und bei der unvergleichlich umfassenden Ausstellung von 1902 in Brügge. Dennoch ist solche Vereinigung weithin verstreuter Dinge stets wieder dankbar zu begrüßen, zumal da die erleichterte Vergleichung Gedanken gebiert und das Urteil auffrischt.

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf einige bisher unbekannte oder doch wenig bekannte Werke von historischer Bedeutung, die auf dieser Ausstellung ans Licht treten.

Wenn als Anfangsdatum die Jahreszahl 1300 vielversprechend auf dem Programme stand, präsentierte sich die Kunst aus der Zeit vor Jan van Eyck so kümmerlich und fragwürdig, wie stets und überall. Auf das erst vor kurzem bekannt gewordene Jüngste Gericht aus Diest (Abb. 1) wurde viel Aufmerksamkeit gelenkt. M. Konrad hat ausführlich über diese stattliche, ausgezeichnete und gut erhaltene Tafel geschrieben (im 3. Bande des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs,

S. 141 ff.). Diest liegt auf halbem Wege zwischen Maastricht und Antwerpen, keiner anderen Kunststätte so nahe wie der Stadt Löwen. Der Meister dieses Bildes scheint weder von Jan van Eyck noch von Rogier berührt zu sein. Dennoch halte ich die Entstehung des Werkes in der Zeit vor 1450 für unwahrscheinlich. Der Versuch, Schlüsse aus dem Studium eines so vereinzelten Monumentes zu ziehen, ist von vornherein zur Unfruchtbarkeit verdammt. Dieses Beispiel einer sonst verschollenen Produktion vermag nichts weiter als uns die vage Vorstellung zu bieten von der Tradition, mit der das Genie Jan van Eycks brach. Wir wissen nicht, was um 1450 in Antwerpen oder in Löwen vorging, und dürfen uns nicht verleiten lassen, die in Diest erhaltene Tafel mit Köln oder Tournay in Verbindung zu bringen, weil sich zufällig in Köln und Tournay Reste erhalten haben von einer, in ihren Spielarten unbekannten, überall in den Niederlanden herrschenden Kunstübung.

Die Heroënzeit, mit der herben Frische des frühlingshaften Anbruchs, zeichnete sich auf der Ausstellung eindrucksvoll ab. Jan van Eyck mit allgemein bekannten Schöpfungen, Rogier noch weit reicher. Petrus Christus trat besonders glücklich auf mit dem Mönchsporträt, das kürzlich aus Spanien in den Handel gekommen ist, mit der Geburt Christi, die aus Genua stammt (jetzt bei Herrn H. Goldman in New York), mit dem kleinen Hieronymus (Abb. 2), der aus deutschem Adelsbesitz in das Museum von Detroit gelangt ist, und dem Porträt Edward Grimstons (Earl of Verulam). Nicht ganz überzeugend unter dem Namen Petrus Christus ausgestellt das große, etwas leere Männerporträt, das zur Holford-Sammlung gehört.

Rogier zeigte sich namentlich als Porträtist. Die Reihe der ihm zugeschriebenen Bildnisse war nahezu vollständig, wobei sich Bestätigung vertraut gewordener Ansichten ergab. Die drei nach Amerika abgewanderten Porträts, der Lionello d'Este (Friedsam-Sammlung, New York), die Frau aus Dessau (Mellon-Sammlung) und die am wenigsten bekannte Fürstin, die aus der Sammlung M. de Rothschild (Paris) zu John D. Rockefeller jr. gelangt ist, waren für die Zeit der Ausstellung zurückgekehrt. Die mit der Inschrift »Persica Sibylla« versehene Dame, von mittlerem Lebensalter, ist, wie W. Stein (Jahrb. d. pr. Kunsts. 1926) wahrscheinlich gemacht hat, die 1397 geborene Isabella von Portugal, die dritte und letzte Gattin Philipps von Burgund. Die Entstehungszeit — um 1450 — paßt zum Stil der Tafel. Die Feststellung der Persönlichkeit gelingt zwar nicht, jeden Zweifel ausschließend, durch Vergleichung der Zeichnung aus dem Succa-Codex (öfters abgebildet, auch von W. Stein a. a. O.), wohl aber bei Untersuchung des seltsamen, sonst kaum nachweisbaren Kopfputzes mit der vertikalen Spange, die vor dem Ohr abwärts stößt. Eine Haube von dieser Art trägt Isabella auch auf den beiden unbedeutenden, in den Formen und Zügen des Kopfes wenig individuellen, Bildnissen im Museum zu Gent und im Louvre. Alle ausgestellten Porträts von Rogier sind abgebildet in meiner Altn. Malerei Bd. II, mit Ausnahme des kleinen Männerporträts in der Sammlung Samuel, von dem ich hier eine Abbildung (3) zeige. Der sogenannte Meister von Flémalle war leider nicht recht vertreten.

Die einzige aufregende Neuigkeit auf der Ausstellung war eine winzige Tafel mit dem hl. Georg, die aus Rußland stammt und von Lady E. Mason unter dem Titel »attributed to Hubert van Eyck« eingesandt war. Miniaturartig

Abb. 1. Niederländischer Meister um 1430 — Das Jüngste Gericht, Diest in Belgien

nach Format und Maßstab (14×10 cm), aber nicht kleinlich, vielmehr mit sprühendem Temperament gemalt, offensichtlich früh, zwischen 1420 und 1430, in welche Zeit auch die Form der Ritterrüstung weist, überdies makellos erhalten. F. Winkler (im Kunstwanderer) hat für dieses Werk den Autornamen Meister von Flémalle vorgeschlagen. Sicherlich ein beachtenswertes Urteil. Die Hintergrundslandschaft, mit den Häusern, den Baumreihen, den kleinen Figuren ist ähnlich gebildet, wie in dem bekannten Bilde zu Aix, der Madonna auf Wolken, welches Bild als ein Werk des Meisters von

Abb. 2. Petrus Christus Der hl. Hieronymus
Detroit, Museum

Flémalle gilt, ohne daß Widerspruch laut geworden ist. Sonst beobachtet man in den Bildern dieses Meisters schroffere Gegensätze von Hell und Dunkel, Schlagschatten und lebhaftere Farbigkeit. In den kleineren Bildern, die für Jugendwerke Rogiers gehalten werden, sieht die Landschaft nicht viel anders aus wie in dem hl. Georg. Also: wir stoßen hier, wie so oft, an die Grenze, wo sich Rogier mit dem Meister von Flémalle berührt. Wer immer der Autor sei, diese kleine Tafel bedeutet den erfreulichsten Zuwachs zu dem Bestande, der dem Kunstfreunde wie dem Historiker in demselben Grade wertvoll ist.

Dirk Bouts war merkwürdig schwach, Memling — ohne Mühe — überaus reich vertreten. Sicher ein Werk des Löwener Meisters ist die Madonna in Halbfigur (Abb. 5), ehemals in der Stroganoff-Sammlung, die aus dem New Yorker Handel in den Pariser Handel übergegangen ist — ein seltener Fall — (ausgestellt von Sir Robert Abdy), mit verhärmtem, durchgearbeitetem Madonnenkopf ausdrucksstark und menschlich mehr als irgendeine andere Madonna von Dirk Bouts. Die Madonna in ganzer Figur, die Mrs. O. Gutekunst geliehen hatte, vermag ich nur mit Vorbehalt als ein Original von Bouts anzuerkennen.

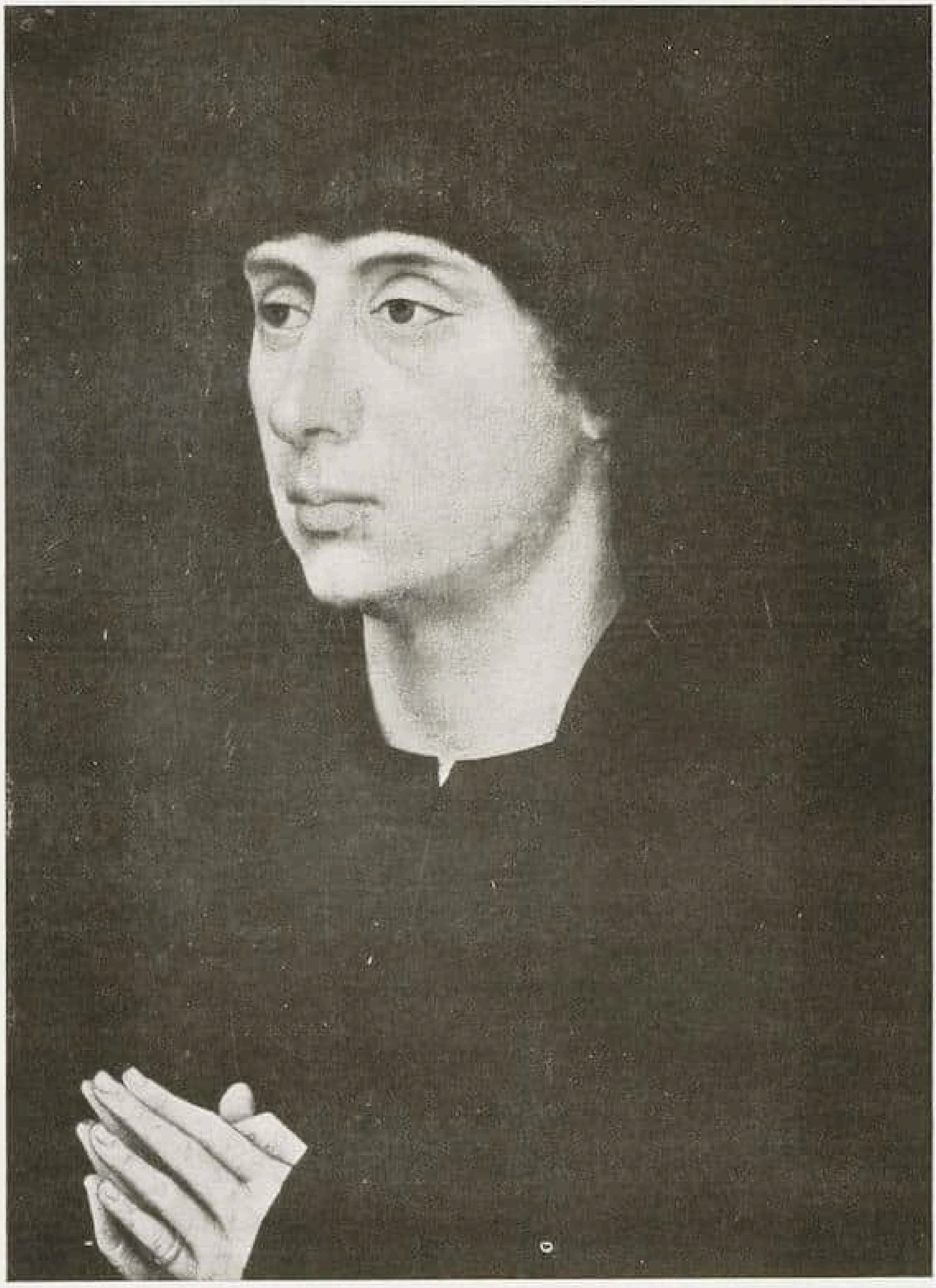


Abb. 3. Rogier van der Weyden — Bildnis eines Mannes
London, Hon. W. Samuel

Falls ein Restaurator den Kinderkopf banalisiert hat, kann ich zustimmen, zumal da ich in einigen Partien hervorragende Feinheiten wahrnehme.

Von Memling war viel da, dabei als ein Hauptwerk der vermutlich 1468 entstandene Altar aus dem Besitze des Duke of Devonshire. Leider ist in dem sonst gut erhaltenen Triphychon gerade der Madonnenkopf durch Retuschen entstellt. Von wenig bekannten Memling-Tafeln notiere ich: die beiden Flügel, die aus dem Schlosse von Weimar an Herrn Edwards W. Edwards

Abb. 4. Memling Männerporträt
London, Hon. W. Samuel

verkauft worden sind, ein kleines Männerporträt (Abb. 4), das aus Rußland stammt und über den deutschen Handel in die Sammlung Sir W. Samuel (London) gekommen ist, der Christuskopf, der dem König von Portugal gehört hat und jetzt im Hause der Mrs. Rice (New York) bewahrt wird. Der Christuskopf war auf dem verworfenen Rahmen 1478 datiert. Ein wichtiges und glaubwürdiges Datum, das nicht vergessen werden sollte.

Von van der Goes waren die Tafeln aus dem Holyrood-Schloß ausgestellt, leider so ungünstig beleuchtet, daß man den Zustand dieser Flügel nicht prüfen, das Echte von dem Falschen nicht sondern und die stellenweise großen Eigenschaften nicht recht genießen konnte.

Das Verständnis für die Kunst Gerard Davids wurde namentlich dadurch gefördert, daß sein Jugendwerk, die Kreuznagelung, wieder nach wer weiß wie langer Zeit, vereinigt mit ihren Flügeln zu sehen war. Die teilweise übermalte Mitteltafel ist mit der Layard-Sammlung in die Londoner National Gallery gekommen, die besser erhaltenen Flügel gehören zur Ertborn-Sammlung und werden im Museum zu Antwerpen bewahrt. Wie schwerfällig in der Komposition, wie ernst und gewissenhaft in der Durchbildung des Einzelnen war der Meister damals. Ein Werk von ihm aus eben dieser Periode, vielleicht noch tiefer und inniger im Ausdruck, ist jene Kreuzigung aus St. Florian, die eine Zeit lange in der Wiener Staatsgalerie zu sehen war und sich jetzt im Kunsthandel zu New York befindet.

Die Anmut, Feinheit und Biegsamkeit, die Quentin Massys seiner Formensprache einhaucht, am glücklichsten in kleineren Tafeln, konnte man recht

Abb. 5. Dierick Bouts

Maria mit dem Kind
Paris, Sir Robert Abdy

genießen. Nebeneinander standen drei Madonnen — in ganzer Figur, in Gesellschaft von Engeln, nämlich jene in dieser Zeitschrift neulich publizierte aus dem Besitz des berühmten Sammlers von Buchminiaturen Dyson-Perrins, dann die etwas später entstandene aus dem Museum zu Lyon, endlich die kürzlich aus Spanien in den Londoner Kunsthandel gelangte (Abb. 6), noch nirgends erwähnte. Von der Tafel in Lyon gibt es eine gute Replik im Besitz des

Abb. 6. Quentin Massys — Maria mit dem Kind
London, Lionel Harris

Duke of Newcastle, die ich gern neben dem französischen Exemplar gesehen hätte. Die von L. Harris ausgestellte dritte und jüngste dieser Tafeln, mit einem Thron im Renaissancegeschmack (wie viel glücklicher gestaltet Massys in der gotischen Form), ist offenbar ein »eigenhändiges« Werk. Die Komposition war bekannt aus einer Replik im Museum zu Lissabon, die den persönlichen Stil des großen Meister minder rein zeigt als das jetzt in London ausgestellte Exemplar. Wir wissen, daß Massys 1504 einen Portugiesen als seinen Schüler aufnahm. Man kann die Vermutung wagen, daß dieser »Eduward«, der 1508 Meister in Antwerpen wurde, kopierend das Bild, das sich im Museum zu Lissabon befindet, ausgeführt hat.

Jan Gossaert imponierte namentlich als Porträtist, mit der kühlen Meisterschaft seiner Zeichnung und Modellierung. Fast allen Kunstfreunden neu war der junge Fürst mit dem Vließorden und der Aufschrift Dux Sax(oniae). Das stattliche, dem Stil nach um 1520 entstandene Bildnis (Abb. 7) war in der Sammlung Alfred de Rothschild und wurde kürzlich von Lady Carnavon ver-

Abb. 7. Jan Gossaert — Bildnis Heinrichs von Nassau
New York, Sir Joseph Duveen

kauft an Duveen Broth. Der einzige sächsische Fürst, der den Vließorden um 1520 besaß, war Georg der Bärtige. Er war 1520 schon fast 50 Jahre alt. Der Dargestellte kann höchstens 40 Jahre alt sein. Man hat mit guten Gründen der Inschrift zum Trotz hier den Grafen Heinrich von Nassau vermutet, der 1483 geboren wurde und seit 1505 Vließritter war.

Von Joachim Patinir war ein bedeutendes Werk ausgestellt, gleichwertig den Bildern in Madrid und der signierten Tafel in Wien, das noch nirgends in der Literatur Beachtung gefunden hat: die Landschaft mit Hieronymus, die Sir Joseph Duveen 1924 dem Louvre geschenkt hat (Abb. 8).

Lambert Lombards »Selbstporträt«, das Exemplar aus dem Besitze der Marquise de Péralta, jetzt im Museum zu Lüttich (die schwächere Replik in Cassel

bekannter), ist ein Meisterwerk und wirklich, wie alte Stiche beweisen, ein Porträt Lombards, aber kein Selbstbildnis. Gemalt kann er es nicht haben. A. Mor ist der Autor, wie auf der Ausstellung selbst stumpferen Augen deutlich wurde. Man brauchte nur das herrliche Paar von A. Mor aus der Yarborough-Sammlung, jetzt bei H. Harding in New York, sowie das Selbstporträt Mors aus dem Besitze des Earl Spencer zu vergleichen. Hinter diesen besten Leistungen Mors steht das Lombard-Bildnis nicht zurück.

Es gibt viele gute alte Kopien einer kleinen Winterlandschaft von P. Bruegel. Hier tauchte zu erfreulicher Überraschung das Original auf, echt signiert und 1565 datiert. (Geliehen von M. D.)

Unter den Bildern aus dem 17. Jahrhundert gab es viele repräsentative und glänzende Meisterwerke, und kaum problematische Dinge. Heftig diskutiert wurde vor einer Landschaft, die als »Brouwer« ausgestellt war. Obwohl das effektvoll gemalte Bild wie ein Gegenstück der berühmten Abendlandschaft beim Duke of Westminster aussieht, wurden Bedenken laut im Angesicht der schweren pastosen Farbe und der entschieden Teniers-artigen Figuren (Besitzer Dr. Maynard).

Meine lose gereihten Notizen erschöpfen nicht den Reichtum dieser Ausstellung. Wie ich höre, ist eine illustrierte Publikation geplant, die den wissenschaftlichen Ertrag der Veranstaltung bergen soll. Nach Erscheinen dieser Veröffentlichung wird sich Gelegenheit bieten, den Bericht zu ergänzen.

Abb. 8. Joachim Patinir — Der hl. Hieronymus
Paris, Louvre

Abb. 1. B. E. Murillo — Der Traum des hl. Joseph
München, Hofkunsthandlung Fleischmann

UNBEKANNTE SPANIER

VON AUGUST L. MAYER

1. EIN UNBEKANNTES FRÜHWERK VON MURILLO

Der »Traum des hl. Joseph«, den wir hier als eigenhändige Arbeit des B. E. Murillo veröffentlichen, ist in der Literatur vollkommen unbekannt. Das Bild (Leinwand L. 1,21, Br. 1,63 m [Abb. 1]) befand sich bis vor kurzer Zeit in Madrider Privatbesitz. Wie man in der gesamten Komposition und in der Auffassung noch die zeitliche Nähe des berühmten 1645—46 für den Kreuzgang von S. Francisco in Sevilla ausgeführten Gemäldezyklus spürt, so zeigen auch Details die Verwandtschaft mit Werken, die 1645—50 entstanden sind. Die Malerei ist gewiß schon weicher, zarter und verbindlicher als etwa die der beiden Bilder in der Madrider Akademie und der »Engelsküche« im Louvre, aber die Gestalt des Engels ist aus der des violinspielenden auf der Franziskus-Vision in der Madrider Akademie und aus denen des Louvre-Bildes entwickelt. Der hl. Joseph erinnert lebhaft an die Gestalt aus der »hl. Familie« im Prado nicht nur als Modell, sondern auch in der malerischen Durchführung, wobei freilich der Anschluß, die Erinnerung an Schöpfungen Riberas schwächer ist als auf dem Prado-Bild. Man wird wohl kaum fehl gehen, wenn man den »Traum des hl. Joseph« um 1650 datiert. Das Bild ist ein neuer Beweis für die echt spanische naturalistische Erzählungsart Murillos, der bei all seiner Neigung und Befähigung für das Genrebild doch mit großem Takt bei derartigen religiösen Bildern die Würde des Kirchenbildes durch mehr als dekorative Gesamthaltung bewahrt hat.

Abb. 2. Claudio Coello Die Verkündigung
München, Kleine Galerie

2. EINE KOMPOSITIONSSKIZZE VON CLAUDIO COELLO

Vor einiger Zeit ist im deutschen Kunsthandel die Skizze (Abb. 2) zu dem um 1663 von Claudio Coello geschaffenen Frühwerk, dem Altarbild in der Kirche der Benediktinerinnen von S. Placido in Madrid (Abb. 3) aufgetaucht, die nicht nur als Bereicherung des Werkes dieses letzten großen Madrider Barockmalers von Wert ist. Sie interessiert vor allem deswegen, weil der Künstler einen Entwurf für die architektonische Umrahmung seines Bildes in seine Skizze miteinbezogen hat. Daß Coello bei seinen Bildern stets an ihre architektonisch-dekorative Wirkung gedacht, daß er bei seinen Altarbildern die Beziehung zum Kirchenraum von Anfang an im Auge gehabt hat, ist aus seinen Schöpfungen sehr wohl zu erkennen. Sein berühmtestes Werk, das Altarbild in der Sakristeikirche des Eskorial, setzt sogar in virtuoser Weise und in stärkster Illusion die Sakristeiarchitektur fort, wobei die Darstellung als ein Spiegelbild eines sich in der

Sakristei abspielenden Vorganges gedacht ist. In der Skizze zu der Verkündigung und Fleischwerdung des Wortes mit den Propheten und Sibyllen hat Coello eine höchst barocke Umrahmung für das Altarbild entworfen, die die stark gefüllte Szene sowohl kräftig einfaßt wie auch der etwas komplizierten Bildbühne eine noch größere Tiefe verleiht. Außer den schweren, gewundenen Säulen mit Weintraubendekor hat Coello auch Heiligenfiguren skizziert, die als Plastiken den Auftakt zu dem Bild geben sollten.

Die Ausführung aber zeigt nichts von dieser Barockform, sondern trotz mancher frühchurrigueresker Details im Dekor ist die leichtklassizistische Form gewahrt, in der die Kirche in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts erbaut worden ist. Das Bild selbst weist gegenüber der Skizze eine ganze Reihe kleiner Veränderungen auf. Der überraschend an Grecosche Gestalten erinnernde Charakter der beiden einen Vorhang haltenden kleinen Putten, links oberhalb Mariä, ist bei dem ausgeführten Altarbild vollkommen verschwunden.

Abb. 3. Claudio Coello. Die Verkündigung
Madrid, Kirche der Benediktinerinnen

3. ZUM WERK DES GRECO

Die Sammlung Don Romulo Bosch y Catarineo in Barcelona, über deren Reichtum an Meisterwerken mittelalterlicher spanischer Tafelmalerei wie an hervorragenden Werken der neueren spanischen Kunst ich an dieser Stelle hoffentlich bald ausführlicher berichten kann, enthält eine in der Literatur unbekannte »Verkündigung« von Greco (Abb. 4). Das mittelgroße Gemälde auf Leinwand, rechts unten voll signiert (die Signatur anscheinend etwas nachgefahren) steht im engsten Zusammenhang mit dem bekannten kleinen Bildchen auf Holz im Prado. Wie meistens bei Greco scheint das kleine Bild nicht etwa eine Skizze zu dem großen, sondern eine leicht veränderte, etwas spätere Wiederholung zu sein. Das Prado-Bildchen zeigt oben mehr Luft und unten im Vordergrund mehr Boden. Das Format ist dadurch gestreckter, das Ganze leichter und eleganter, die Partie im Vordergrund links, wo Maria kniet, malerisch reizvoller. Von dem frühbarocken originellen Betpult der hl. Jungfrau, wie von dem Buch ist in Barcelona mehr zu sehen. Die Durchführung des größeren Bildes ist sehr sauber, erinnert in vielem noch an die Bilder der italienischen Zeit. Das Gemälde muß zu den frühesten Arbeiten gehören, die Greco auf spanischem Boden geschaffen hat.

Abb. 4. El Greco — Die Verkündigung
Barcelona, Sammlung R. Bosch y Catarineo

Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß im Januar dieses Jahres in New York mit der Sammlung Almenas unter Nummer 332 eine Miniatur von Greco versteigert wurde, ein Kopf Christi auf Pergament gemalt, ca. 9×6 cm, auf der Rückseite voll bezeichnet. Der Kopf ist dem der Espoliogestalt am verwandtesten, in der Haltung identisch, jedoch später, um 1585 entstanden.
Das große Bild »Der hl. Martin mit dem Bettler« mit dem merkwürdigen Obelisk auf der rechten Seite (abgeb. u. a. in den American Art News), das mit der Sammlung des Malers Sargent im Mai 1926 bei Christie versteigert wurde und nun als Geschenk eines Bostoner Kunstfreundes in das Museum von Boston gelangen soll, wird zwar als eigenhändige Arbeit Grecos ausgegeben, ist aber offenkundig Schulwerk, und zwar, was sowohl manche Details verraten, der Baum links und der abgebrochene Stamm wie die technische Durchführung des Ganzen von der Hand des Sohnes Jorge Manuel Theotocopuli.

OSKAR KOKOSCHKA: LOT UND DIE TÖCHTER

VON WILL GROHMANN

»Lot und die Töchter« gehört mit »Saul« und »Jakob« zu den Hauptwerken aus Kokoschkas Dresdner Zeit, die mit der »Macht der Musik« (1918) beginnen und dem »Maler« (1923) aufhören. In diesen Jahren vollzieht sich der Durchbruch zum Malerischen schlechthin, zum Bau aus Farbe und Form, aus dem Geschehen, Sinn und Bedeutung sekundär erwachsen. Nie hat Kokoschka sich so viel mit seinen Bildern gequält, so lange an ihnen gearbeitet wie in dieser Zeit. Die weit vorauseilende Intuition sucht er mit der Klarheit des Bewußtseins einzuholen, Zufälliges, von selbst Gewordenes nachträglich vor sich selbst zu beweisen. Was hatte ihn bisher Raum, Aufbau, Plastik gekümmert, das zweite Gesicht zu realisieren hatte vollauf genügt. Jetzt wollte er mehr, die Begründung und Befestigung der Form in großen Bildern. Auch die biblische Legende ist Nachtrag. Einem spitzen Dreieck sind die drei Gestalten eingeschrieben, massiv ineinander gewuchtet zu einem Block, dessen plastische Intensität Gestaltaufbau und Proportion nach seinem Gesetz zurechtbiegt. Die starre Vertikale des Mannes saugt die biegsameren Diagonalen der Frauenkörper an und schafft ein rein formales Ineinander, das Grad und Ausmaß der gefühlsmäßigen Wirkung unabhängig, aber parallel dem physiognomischen Charakter der Figuren und ihrer Beziehungen bestimmt. Im Gegensatz zu den beiden anderen biblischen Gruppenbildern stellt Kokoschka die Pyramide vor eine Landschaft, den vielleicht ein Dutzend mal von derselben Stelle aus gemalten Blick aus seinem Dresdner Atelier auf das Neustädter Ufer mit Elbe und Dreikönigskirche, auch damit die Aktualität der Darstellung unterstreichend und gleichzeitig den Block der Gestalten nach allen Seiten loslösend. Man erinnert sich der damals oft geäußerten Absicht Kokoschkas, eine Malerei zu schaffen, die streng in der Fläche bliebe wie alte Wandbilder, von rechts nach links und von unten nach oben sich aufbaue, und trotzdem durch sinnfällige Dreh- und Achsenpunkte dem Blick des Beschauers ein Herumgehen um die Figur, die Gruppe ermögliche. Ein solcher Achsenpunkt scheint mir in der linken, von dem dunklen Frauenkopf verdeckten Schulter des Mannes zu liegen, von wo aus die räumlichen Richtungskomponenten des dreiköpfigen Monstrums festgelegt sind. Wahl und Auftrag der Farbe unterstützen die räumliche Blickführung und zwingen gleichzeitig in die Ruhe flächiger Ausgewogenheit zurück. Die Leuchtkraft des Pigments aber verwischt jeden Schein der Mühe und läßt das Werk als das Resultat einer heiteren Stunde erscheinen. Wenn Kokoschka anschließend auf seinen Reisen die große Reihe von Landschaften mit ungehemmter Leichtigkeit und Beherrschung des Räumlichen in verhältnismäßig kurzer Zeit schaffen konnte, so verdankt er diese Kraft nicht zuletzt der entsagungsvollen, disziplinierten Arbeit in den Dresdner Jahren.

NEW YORKER AUSSTELLUNGEN

Ausstellungen moderner Kunst haben jetzt in New York derart überhand genommen und scheinen so weites Interesse zu finden, daß die Vertreter der sogenannten „konservativen" Kunst sich plötzlich im Verteidigungszustande sehen und sich umtun müssen, wie der Gefahr am besten zu begegnen. In diesen Nöten entschloß sich die National Academy zu dem Kompromiß, den Modernen einen ihrer Säle einzuräumen, in dem ausschließlich deren Werke von einer besonderen, der Moderne günstig gesinnten Jury ausgewählt, vorgeführt werden sollten. Das Projekt ist bisher aber aus irgendeinem Grunde gescheitert. Sein Entstehen ist jedoch eben sehr charakteristisch für die Lage wenigstens in New York. Und daß es auch anderswo zu wetterleuchten beginnt, beweisen „Unabhängige Ausstellungen" in Boston und Washington. Die Grand Central Gallerie gar, die eine Art Cooporativunternehmen mehrerer, eigentlich durchgehend „konservativer" Künstler zum besseren Absatz ihrer Werke ist, ging der Academy noch voraus und beherbergt jetzt des öfteren sogar Kollektivausstellungen von Anhängern der Moderne, so jüngst eine solche Welt Kuhns, der in seinen figuralen Kompositionen auf musikalische Rhythmen und Tonfärbungen ausgeht.

Zur Abwehr, vielleicht auch zur Attacke haben sich noch die Händler amerikanischer Kunst, wie sie sich nennen, zusammengetan und eine Gesellschaft gegründet, die jetzt zum ersten Male gemeinsam in den Anderson Galleries ausstellt, um dem Publikum die Crème der älteren Kunst vorzuführen. Nun hängen zwar in dieser umfangreichen Ausstellung einige ausgezeichnete Werke meist verstorbener Künstler, wie der „Musicmaster" Duvenecks, ein Thayer, ein Innes, ein Twachtman und mehrere andere. Im großen und ganzen aber herrschte Langweile und akademische Leere in diesen Räumen und man möchte fast glauben, daß diese Ausstellung so den entgegengesetzten Zweck erfüllen wird. Freilich muß man sagen, daß die getroffene Auswahl zum guten Teil eine wenig glückliche war. Das kommt vielleicht daher, daß ebenso wie viele „konservative" Künstler jetzt innerlich unsicher geworden sind, so auch die „konservativen" Händler, die die Zeichen der Zeit zwar sehen, aber nicht begreifen. Und inzwischen arbeitet der Sauerteig weiter.

In denselben Räumen der Anderson Galleries, die wohl von ihren Auktionen her sich gewöhnt haben, sowohl rechts wie links zu sehen, hatte vorher die moderne Pioniergesellschaft, die Société Anonyme unter der Führung der Miß Katherine S. Dreier eine große, sicherlich agressive Ausstellung abgehalten, an Umfang etwas konzentrierter als die, die sie im Spätherbst im Brooklyn-Museum gezeigt hatte. Daß dessen Direktor, Mr. Fox, den jüngeren Künstlern aller Länder die schönen und weiten Räume seines Museums zur Verfügung stellt, ist ihm hoch anzurechnen.

Die Ausstellung der Société Anonyme enthielt Werke von Künstlern verschiedener Länder, auch Deutschlands. Der Hauptakzent lag auf dem Experimentellen. Auffallend war freilich, wie so manche dieser Versuche schon veraltet, abgetan und peinlich anmuten. Der Anregungen aber gab es viele und vielerlei.

Nachdrücklich zu Worte kamen Moderne auch noch bei F. V. Dudensing, der auch eine bedeutende Matisse-Ausstellung veranstaltete; bei I. B. Neumann, der eifrigst sich bemüht, neuen Talenten die Tore zu öffnen; bei Brummer, der u. a. die abstrakten, von pulsendem Leben durchfluteten Skulpturen Bracusis vorführte; ja sogar bei Knoedlers, die den früher zu Scott und Fowles haltenden E. Nadelmann in neuen, freilich wenig erfreulichen Schöpfungen — Statuen von allerlei Zirkusdamen usw. — vorführten.

In der New Gallery, die seit einiger Zeit

Merton Clivette. Bildnis von Walt Whitman
The New Gallery, New York

Merton Clivette — Vor dem Schneesturm
The New Gallery, New York

unter der Leitung des Mr. Hellman steht, wurden eine Reihe erstaunlicher, z. T. scheinbar mit dem Spachtel förmlich hingeworfener Bilder eines alten Mannes gezeigt, der ein gar bewegtes Leben hinter sich hat. Clivette, wie er sich nennt, war Zirkusmensch, Vagabund, Pferdedieb, Jongleur und was nicht sonst noch alles. Als der „Kavalier in Schwarz" war er vor Jahren eine bekannte Persönlichkeit nicht allein in Amerika. Er spielte sich auf den Mephisto heraus und in solchem Kostüm, sogar mit veritablem Pferdehuf jagte er einmal in der Westminster Abbey die ängstlichen Besucher in wilder Flucht vor dem leiblichen Gottseibeiuns! Einst besuchte er Rodin und arbeitete sogar bei ihm, wie er wenigstens behauptet. Von ihm schuf er schon vor Jahren ein höchst charakteristisches Porträt. Vor ein paar Jahren aber ergreift den alten Jongleur mit dem haarscharfen Auge, den sicher zugreifenden Händen und dem blitzschnellen Hirn eine unwiderstehliche Lust zum Malen. Sein Gedächtnis ist gefüllt mit hunderten der seltsamsten Gestalten und Erlebnisse, die traumhaft und doch geradezu leibhaftig in inneren Gesichten Besitz von ihm ergreifen. Und wenn sie über ihn kommen, kann er nicht anders als mit dem Pinsel drauflosarbeiten, als sei er besessen, stunden-, fast tagelang. Aber sein Jongleurtum — das Über-dem-Besessensein-Schweben — hält doch Wacht, und so kommen erstaunlichste Gebilde, sozusagen unbewußte Bewußtheit, zustande, die begreiflicherweise grade viele Künstler hier unwiderstehlich angezogen haben, so daß sie zu Käufern der Bilder dieses Alten geworden sind. Da rast eine Kavalkade über die Ebene: Pferde, Reiter, Landschaft, Luft, alles ist ein Sturm geworden. Er haut ein paar Pinselstriche zusammen, und sie formen sich zum Gesicht Walt Whitmans, des großen ursprünglichen amerikanischen Hymnen- und Freiheitsängers; in einer Art Furioso formen sich ihm Schwarz, Gelb und blutiges Rot zu Streifen und Flächen, und Blakes furchtbare Vision steht leibhaftig vor einem. Dieser Mann ist in seiner Art wahrlich ein Unikum, von erstaunlicher Vitalität; freilich zu ernst soll man ihn nicht nehmen. Er tut es selber nicht und lacht mephistophelisch über Gott und die Welt und sich selber!

An Kunst aus Deutschland sah man letzthin mancherlei: so bei Knoedlers wundervolle alte Drucke der frühen Meister. Dann kamen die Beuroner Mönche mit ihrer etwas bleichsüchtigen Kunst, die aber hier in gewissen Kreisen einschlug. Sodann stellten hier die Frau Ruemann, geborene Prinzessin von Schleswig-Holstein, und die Baronin Schneider-Glend aus: die erstere recht ansprechende Blumenstücke und einige feinfühlige Aquarelle bei Mrs. Sterner (American Patrons of Art); die letztere einige tüchtige Porträtbüsten. Freund

TRÜBNER IN BERLIN

Die Galerie Haberstock hat eine wirklich bedeutende Trübner-Ausstellung eröffnet, wohl aus dem richtigen Gefühl heraus, daß der große süddeutsche Meister sehr zu Un-

Wilhelm Trübner Mädchen mit gefalteten Händen. 1878
Ausgestellt bei Karl Haberstock, Berlin

recht in Berlin vernachlässigt wird. So ist es auch auffallend, daß wir bisher keine Trübner-Monographie besitzen. Dieser Heidelberger war ein Maler schlechthin wie wenige. Das sinnliche Erlebnis der Farbe stand für ihn an erster Stelle. Handwerklich durch und durch solid, geschaffen in voller Freude an der Erscheinung, aber trotzdem gebaut mit einer intuitiven tektonischen Gesetzmäßigkeit, sind die Bilder heute noch genau so jung und wirkungskräftig wie in den Jahren, als sie entstanden. Ähnlich in der Gewachsenheit dem Corinth, unterschied sich Trübner von ihm durch seine Abneigung gegen das Zeichnen. Seine Bilder sind ausschließlich mit dem Pinsel gemacht, Lichtfläche steht gegen Lichtfläche. Die Formen sind nicht scharf konturiert, sie sind eigentlich nur unter der Oberfläche, hinter ihr spürbar. Gegen Ende seines Lebens sind die Einflüsse des Kubismus bemerkbar. Bewußt oder unbewußt. Wahrscheinlich unbewußt. Trübner hat von allem Kenntnis genommen, aber er ist ruhig seinen Weg unbeirrt weitergewandelt und hat immer nur das entwickelt, was in ihm selbst von Anfang gelegen. Der systematische Bildaufbau des Kubismus entsprach seiner Natur, die so sicher die Gemälde aus Tonwerten zusammenfügte. Gerade die Straffheit der Komposition, das Konstruieren der Körper aus einfachen Flächen muß heute interessieren.

Die Ausstellung, die nicht weniger als 55 Nummern aufweist, beginnt mit den weichen, tonigen, leiblhaft gemalten Bildern der 70er Jahre.

Wilhelm Trübner — Kloster Seeon. 1892
Ausgestellt bei Karl Haberstock, Berlin

Sie enthält Stücke wie den zeitungslesenden Mohr, 1872; Ausblick aus dem Heidelberger Schloß, 1873; den Landwehroffizier, 1873; den Einjährigen Dragoner, 1875; die wachestehende Dogge, 1876; die Dame im Sessel, 1876; den Schottenjungen, 1891; Postillon, 1901; die Einfahrt zum Stift in Neuburg, 1913; den Knaben in der Rüstung, 1914; den Schloßhof in Baden-Baden, 1915. K

CARL SPITZWEG

In seinen Ausstellungsräumen, Matthäikirchstr. 12, hat Hugo Helbing-Berlin eine aus rund 66 Nummern bestehende Sonderschau Spitzwegscher Werke zusammengebracht, die vielleicht zum erstenmal die europäische Stellung des Malers klar erkennen läßt, den eine viel zu stark aufs Lokale eingestellte Geschichtschreibung bisher zu sehr nach dem Thema, zu wenig nach der Qualität dieser Malerei beurteilt hat. Wie stark sich Spitzweg malerisch z. B. einerseits mit dem frühen Menzel etwa, andererseits mit den bedeutenden Franzosen der Zeit (Diaz oder Delacroix) begegnet, zeigen vor allem ein Dutzend Bilder, die frei von der Anekdote, direkt vor der Natur entstanden sind. Und auf diese Bilder kommt es in erster Linie heute an. So ermöglicht diese köstliche Ausstellung durchaus eine Revision der bisherigen Wertung Spitzwegscher Kunst in mehr als einer Hinsicht. Und das ist ein besonderes Verdienst der Veranstaltung. B

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Nierendorf ist eine Ausstellung Nachexpressionistischer Malerei zu sehen, eben jener, die man mit dem Namen „Neue Sachlichkeit" festgelegt hat. Es ist die erste zusammenfassende Ausstellung dieser Art in Berlin. Draußen im Reich sind ihr schon eine ganze Reihe zum Teil recht bedeutender Veranstaltungen vorhergegangen. Bei aller Würdigung des Nierendorfschen Verdienstes muß jedoch bemerkt werden, daß damit das Bedürfnis nach einer umfassenden Schau noch nicht gestillt ist. Von größter Wichtigkeit wäre eine vergleichende Ausstellung, die sich auf Werke aus ganz Europa erstreckt. Dies eben ist ja das historisch Interessante am Nachexpressionismus: er ist kein nationaler Stil, sondern ein europäischer! Die Kunst, die nach dem Impressionismus kam, der einen durchaus europäischen Charakter hatte von französischer Prägung, löst sich auf in eine Folge nationaler Sonderstile. Sie sind der Ausdruck jener geistigen Entwicklung, die am Ende zum Kriege geführt hat. Die Italiener gehen zurück auf die Kunst der Quattrocentisten, sie gründen die Valori plastici. Die Franzosen

stellen Poussin als Nationalheros auf das Piedestal und erhalten von der Gesetzmäßigkeit seiner Kunst für die ihrige die Richtlinien. Die Deutschen greifen auf die Kunst Dürers zurück, bevor er nach Italien gegangen, auf die einfachen Holzschnitte der alten Meister und auf deren ungebrochene Farben. Nicht ohne Grund hat man ihre Kunst „boche" genannt.

Der Einfluß der neuen geistigen Aufbaubewegung, des Sichnäherrückens der Völker, „Locarnos" ist der neue nachexpressionistische Stil, der höchst sachlich wieder an die Welt der Erscheinungen herangeht, klar abtastbare Objekte dreidimensional faßbar darstellt, eine große Freude an den Mitteln der modernen Technik zeigt, an Automobilen, Telefonapparaten, blitzenden Maschinen usw. Dieses Gemeinsame erstreckt sich so ziemlich auf alles, was zwischen Budapest, Rom, Paris, Berlin und Warschau gemacht wird.

Aber es sind doch sehr bedeutende nationale Verschiedenheiten dabei nachweisbar. Besonders in Deutschland ist die Gefahr des Abgleitens in eine dünnblütige Romantik groß.

Carl Spitzweg (1808–1885). Badende Mädchen
Um 1880
Aus der Spitzweg-Ausstellung bei Hugo Helbing, Berlin

Georg Schrimpf nähert sich immer mehr der Darstellungsweise vom Anfang des 19. Jahrhunderts, nur fehlt ihr die Solidität in der Technik. Wenn da ein Wald und eine Wiese gemacht wird, so ist doch die Faktur recht obenhin, verglichen mit jener eines Meisters von vor hundert Jahren. Auch unter den einzelnen deutschen Malern sind individuelle Verschiedenheiten zu erkennen. Da ist der struktive, kubistische Alexander Kanoldt, der plastisch bildet unter Zurückdrängung der Farbe. Da ist Karl Großberg, der wiederum mit der Farbe struktiv aufbaut, da ist der veristische Georg Scholz, der mittels Zeichnung, Farbe und Plastik das höchste von Realität sich zu bilden bemüht, so daß diese schon wieder in der Ebene des Magischen hinaufsteigt. Da sind die realistisch-veristischen Grosz und Dix.

Bei allen jedoch sieht man, wie die Errungenschaften des Kubismus verarbeitet sind und wie hoch seine Lehrkraft bewertet werden muß. Die reine Farbe der Expressionisten und das Wissen um die Gesetzmäßigkeit der Kubisten sind in diese neue Kunst übergegangen, deren Möglichkeiten noch bei weitem nicht ausgeschöpft sind.

Die Sezession hat diesmal ihre Frühjahrsausstellung unter dem Leitgedanken „Sport" ausgestellt. Dies ist vernünftig gewesen, denn je kleiner die Wohnungen werden, um so weniger dekorativen Schmuck verlangen sie und um so geringer sind die Möglichkeiten für Verkäufe von Malern und Plastikern. Auf der anderen Seite werden sich die öffentlichen Aufträge mehren. Staat, Kommune und Körperschaften beginnen, das nobile officium zu erkennen, sich der Künstler zu bedienen. Wie wenig diese bisher darauf vorbereitet waren, haben mancherlei Erfahrungen der letzten Jahre gezeigt. Der Unterzeichnete erinnert sich mit gemischten Gefühlen des Wettbewerbes für eine Sportplakette, für den er einer Behörde einige Plastiker empfohlen hatte, die dann fast alle versagten. So ist es an und für sich begrüßenswert, daß die Künstlerschaft selbst die Aufgaben erkennt, die an sie herantreten werden und sich auf sie vorbereitet. Daß die Ausstellung selbst nicht befriedigen kann, ist zu begreifen. Aufgabe und Künstler werden sich erst langsam zu einer fruchtbaren Einheit verbinden. Immerhin seien hervorgehoben von den Monumentalgemälden der „Stafettenlauf" von Bato, der „Handball" von Domscheit, der „Segelsport" von Heckendorf und ganz besonders der „Boxkampf" von Willy Jaeckel. Unter den Tafel-

Carl Großberg — Hauptbahnhof Köln
Aus der Ausstellung „Die neue Sachlichkeit" der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

bildern der „Nurmi" von Wollheim, das „Uhlenhorster Fährhaus" von Oppenheimer, der „Boxer" von George Grosz, die „Schwimmerin" von Felixmüller, die „Segelboote auf dem Wannsee" von Philipp Franck. Unter den Plastiken ist der „Fußballspieler" von Renée Sintenis zu nennen.

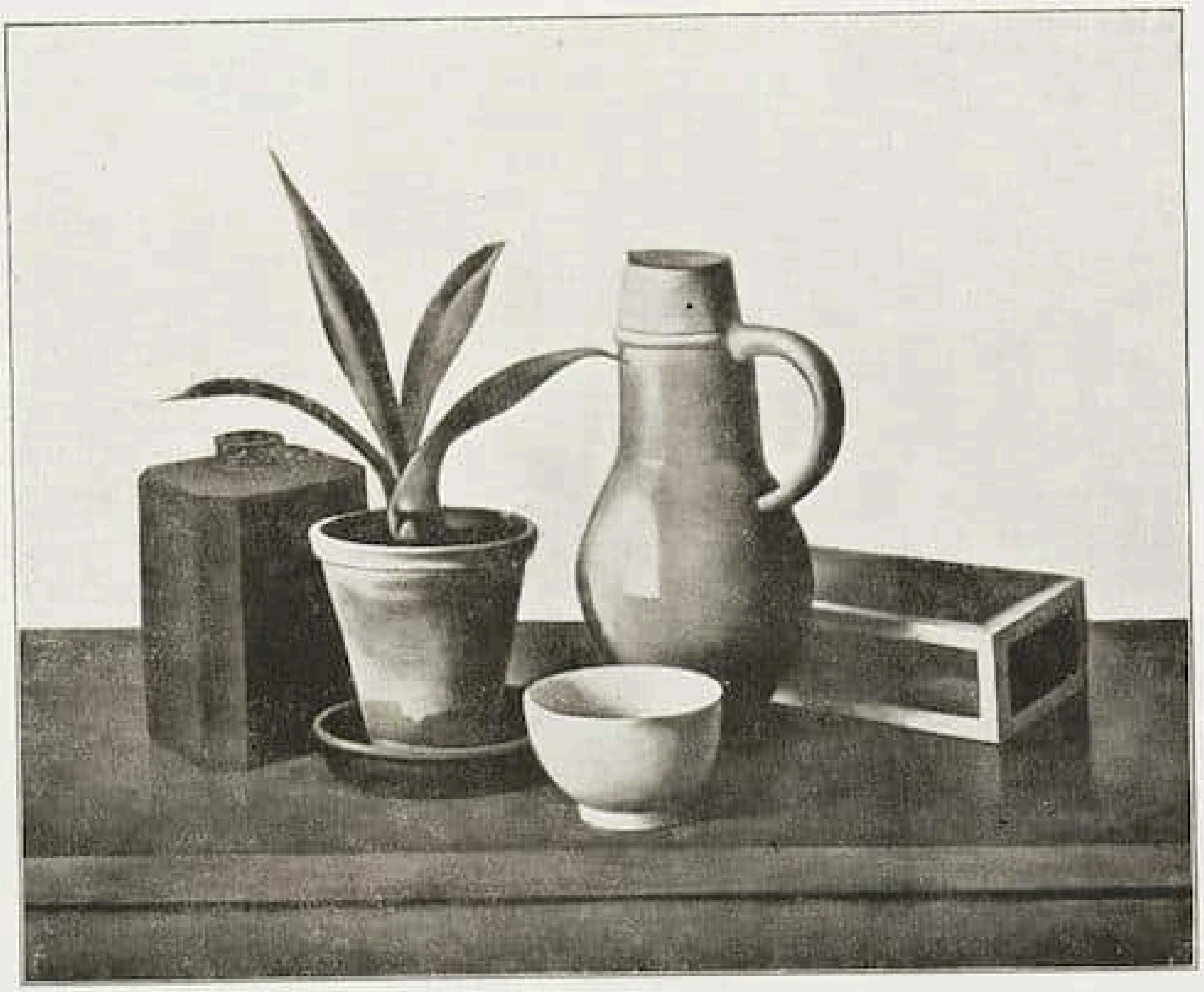
Die rührige deutsche Kunstgemeinschaft im Schloß zeigt Ostpreußenkunst. Als Sammelbegriff sicherlich nicht brauchbar. Als tüchtige Persönlichkeiten fallen auf: Eduard Bischoff, kräftig, derb, besonders schön „Kühe an der Brücke", Arthur Degner mit viel Sinn für die Bewegungen am Himmel über der weiten Ebene. Seine Landschaften geben jene eigentümliche Verbindung von Wind und Sonne wieder, an die ein jeder sich erinnern wird, der einmal in Ostpreußen gewesen. Ich nenne auch Ludwig Dettmann mit einem Pastell „Hafenhocken", Charles Girod „Ostpreußische Dorfstraße" (farbige Kreide), Friedrich Lahrs mit zwei zarten Aquarellen, Kinderköpfe. Kuhn

WERKKUNST BERLIN 1927

In den Räumen der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst ist eine Übersicht über den Stand des deutschen Kunstgewerbes in seinen individuellen Spitzenleistungen gegeben. Es besteht die Absicht, jährlich eine solche Ausstellung zu veranstalten, die dann weiterwandernd in den bedeutendsten Städten Deutschlands gezeigt werden soll. Dieser von Bruno Paul gefaßte Gedanke ist durchaus begrüßenswert und verdient der Unterstützung. Unter den Ausstellern finden sich Namen wie Marianne von Allesch, Czeschka, Ludwig Gies, Thiersch mit seinen Werkstätten, Läuger, Lettré, Rämisch, um nur diese zu nennen. Eine nähere Würdigung des Ausgestellten versagen wir uns und behalten uns vor, dem deutschen Kunstgewerbe einen ausführlichen Aufsatz zu widmen, wenn dieses im Frühjahr auf der internationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in Monza gezeigt werden wird. Die Ausstellung in der Charlottenburger Hochschule hat mit jener in Monza nichts zu tun. Es wird sich um eine grundsätzlich verschiedene Auswahl dort handeln. K

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Wichtigstes Ereignis die Kandinsky-Ausstellung bei Goltz. Jubiläumsschau für den Sechzigjährigen, nun auch in München sichtbar. Leider mörderisch unbeachtet von seiten des Publikums, sehr zu dessen eigenem Schaden. Denn die Formenwelt, mehr noch die Farbstellung Kandinskys, enthält Nahrung für



Kanoldt Stilleben
Aus der Ausstellung „Die neue Sachlichkeit" der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

Generationen. Nichts von „Erstarrung der Entwicklung", wie so gern behauptet wird, nur Übergang von dynamisch vitalistischer Einfühlungskomposition und -farbe in eine abstraktmäßig statische Farbwelt und entsprechenden Bildbau. Die Farbe bis zuletzt, gerade hier, in kristallischer Reinheit, weit ausgreifend in der gehaltenen Spannung, zumeist in männlich klarem Dur, den unerbittlichen, heute notwendigen Lebensentscheidungen entsprechend. (Reproduktionen lassen nichts von dieser reinen, unverschwemmten Farbwelt ahnen.)
Hierneben hat es Togores (bei Caspari) schwer. Mild weibliches Lebensgefühl in blaß irisierenden Graustufen. Er ist der neuen Gegenstandbetonung zugetan und im Gegensatze zu Kandinsky zärtlich ins Dasein der realen Außenwelt verliebt. Ich halte — im Gegensatz zur abstrakteren Malerei — diesen Schritt für durchaus möglich. Ein Rückschritt liegt aber vor, wenn, wie das noch oft bei solcher Malerei der Fall, die neuen, erweiternden Farbklänge, wie sie sich etwa beim reifen Kandinsky finden, ignoriert werden, als wäre nichts geschehen. Wenn sie nicht Anwendung finden auf eine neu zu sehende Gegenstandswelt, wird die Gegenständlichkeit von Togores bald als konventinell und reaktionär empfunden werden. Er ist am reinsten in klassischen Weiberakten mit abfühlbarer Modellierung, wo er Sanftmut und melodische Wohligkeit eines Renoir in den neuen malerisch gehalteneren Plastizitätsstil umsetzt, in der Farbe freilich zusammengezogen auf die scheuen und wie gehemmt aufblühenden Silbergrautöne.
Hiergegen kann man von den Malereien von E. R. Weiß (Berlin), die bei Thannhauser zusammengestellt waren, vorläufig nicht mehr aussagen als: anständiges Niveau mit gediegenem Komponieren älterer Art. Landschaften besser als Menschliches, kleine Formate den großen, nicht immer ausgefüllten, vorzuziehen. — Ausgezeichnet die Ausstellung „Neue Münchner Stoffe" (Druck- und Webstoffe), die die „Neue Sammlung" vorwies. Schon ausstellungstechnisch ein Meisterstück, wenn man bedenkt, wie schwer es ist, derartige Materie in neuem Sinne, ohne die üblichen Bauschungen, Auslegereien, Kokettereien vorzuzeigen. Die Stoffe waren bestens ausgewählt. Derartiges aufzuzeigen, ist wichtiger als „Kunstgewerbegegenstände zum Aufstellen". Denn der selbstlose Dienst, den gute Stoffe einem menschlichen Leibe oder der Innenarchitektur leisten, ist heute das Entscheidende, weil hier ein größerer lebensfunktionaler Wert gerade für den Alltag liegt. Deshalb war es ein altherrenhaftes Verkennen der Zeit, wenn R. von Delius gerade die Neutralität dieser Stoffe in einer Besprechung ta-

L. Adrion — Rennen in Deauville

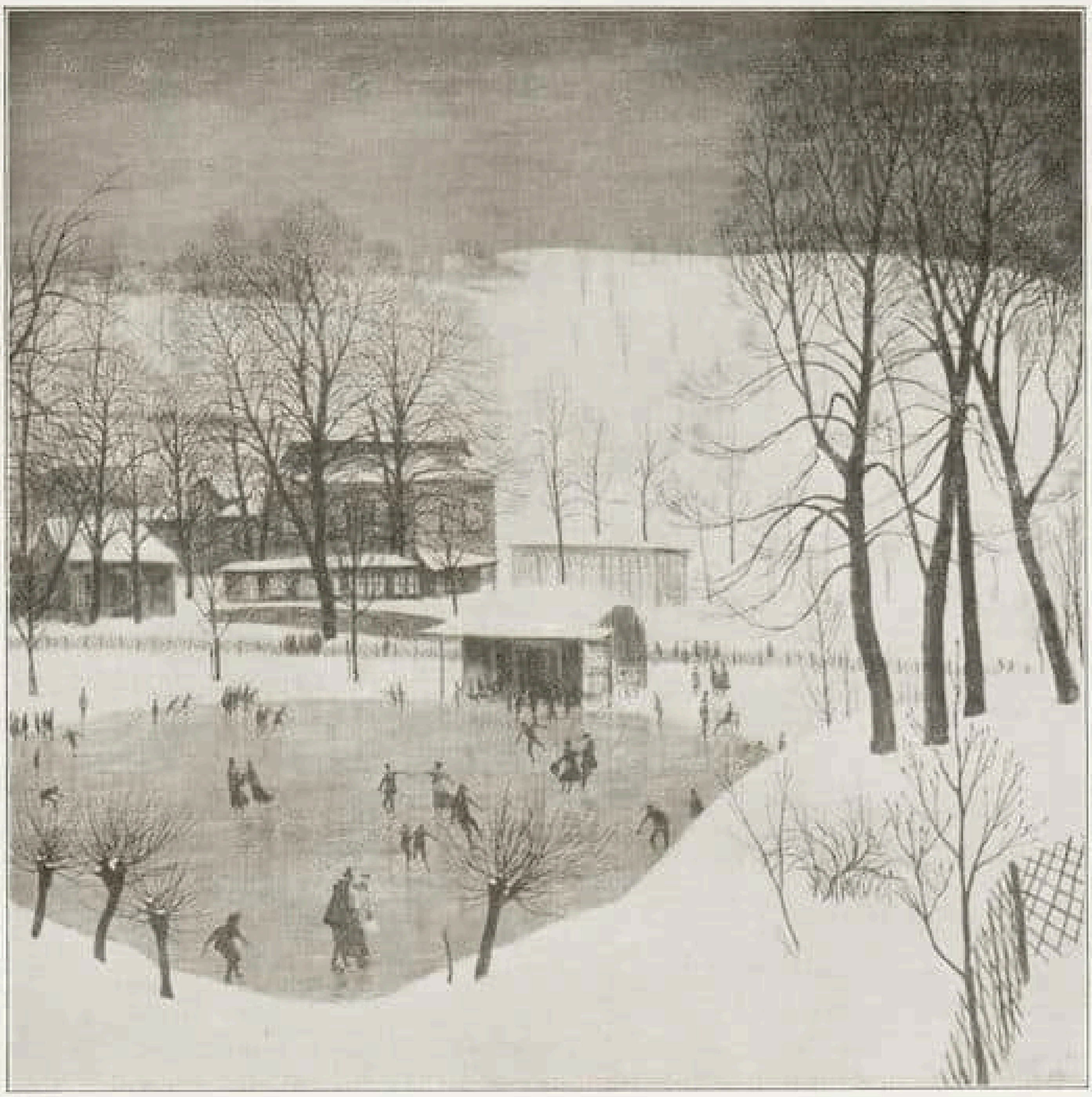
Aus der Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Sezession: „Sport"

delte, um „Vorstoß der Einzelpersönlichkeit", „gewisse Wildheit, heißes Drängen, Explosivkraft" zu verlangen. Welch nach Jugendstil oder Kleinstadtexpressionismus riechendes Mißverständnis der Sonderfunktion gerade des Stoffes! Gerade die machtvoll gehaltenen oder stillen Wirkungen sind hier die bleibenden: Entsprechende Arbeiten der staatlichen Kunstgewerbeschule (Jaskolla), sodann des Herrn von Weech, ferner von H. Weber, einiges aus den Deutschen Werkstätten und von Wallach.

Bei Heinemann Gedächtnisausstellung von W. J. Hertling (1849—1926). Ganz 19. Jahrhundert diese Malereien, aber von stiller Raum- und Farbenenergie für ihre Art. In der Graphischen Sammlung die zugehörige Graphik des sympathischen Lokalmeisters. Roh

ENSOR IN DER KESTNERGESELLSCHAFT

Auf die Bedeutung dieser ersten deutschen Ausstellung von Werken des belgischen Malers James Ensor braucht kaum hingewiesen zu werden. In mühevoller, langwieriger Arbeit wurden, unterstützt durch das Entgegenkommen des belgischen Gesandten und der Société de l'art Contemporain in Antwerpen, sowie belgischer und deutscher Sammler, über vierzig Gemälde, viele Zeichnungen und Aquarelle, und das gesamte graphische Werk Ensors zusammengebracht. Aus der reichen Produktion der Frühzeit, mit ihren düsteren Farben, sind eine ganze Reihe importanter Bilder ausgestellt. Aus dem Jahre 1880 u. a. der Bürgersalon, die kleine aber malerisch ganz außerordentliche Rue de Flandre (Ostende) im Winter und ein Äpfelstilleben. Aus den nächsten Jahren seien die Dame in Blau, die dunkle Dame, die Austernesserin und das Mädchen mit Puppe genannt. 1885 bringt dann neben dem Skelett, Chinoiserien betrachtend, eine malerische Höchstleistung im Werke Ensors, die großartigen Dächer von Ostende. 1887 ist die phantastische Versuchung des heiligen Antonius (Abb.), ein Jahr später entstand der Sturz der rebellischen Engel. Die starke Farbigkeit der Frühzeit wird allmählich abgewandelt in zartere, lichtere Töne, Maskenbilder und Stilleben nehmen nun einen breiteren Raum ein. Bezeichnend dafür ist der Liebesgarten von 1891, das Maskentheater in Brügge und das Große Bild, die herunterge-



Walter Klemm Eislauf
Aus der Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Sezession: „Sport"

rissene Maske (Abb.), das das Thema von Ensors Operette La gamme d'amour (Flirt des marionettes), malerisch gestaltet.

Spürt man schon vor den Gemälden des öfteren die unterirdischen Fäden, die Ensor mit der altvlämischen Kunst verbinden, so wird dies noch in manchen seiner graphischen Blätter, die zwar vielleicht noch etwas spröder als die Gemälde, dem Betrachter die überreiche Phantasie des Künstlers offenbaren.

Anläßlich der Ausstellung hat die Kestner-Gesellschaft eine reich illustrierte Festschrift herausgebracht, die neben einem Katalog der Ausstellung und einem Verzeichnis des graphischen Werkes Ensors wertvolle Beiträge von A. Dorner, H. von Gravens und W. Fraenger enthält. St

DIE WIEDERHERSTELLUNG DES MAINZER DOMS

Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz in Mainz vom 3. bis 5. März 1927

Die 1925 begonnenen Sicherungs- und Wiederherstellungsarbeiten am Mainzer Dom befinden sich zur Zeit in einem Stadium, wo noch nichts von den Spuren dieser wichtigen Eingriffe verwischt ist. Zudem erlauben Gerüste in und um die Kirche eine gründlichere Besichtigung des Bauwerks als je sonst. Es war daher ein dankenswerter Entschluß des Leiters der Tagungen für Denkmalpflege, Geh. Clemen, einem größeren Kreis von Architekten, Ingenieuren und Kunsthistorikern die Möglichkeit zu geben, sich an Ort und Stelle selbst ein Urteil über die Bedeutung dieser Wiederherstellung zu bilden.

Zunächst wurde die Spannung durch einige Vorträge gesteigert. Aus den Worten des Caritas-Direktors Strempel erfuhr man den Umfang des Rettungswerkes, Fundamentierungsarbeiten und statische Sicherungen, vor allem an der Vierung im Westen, dann aber auch an den Gewölben der Schiffe. Wie groß die Gefahr eines Zusammenbruchs gewesen war, wurde deutlich in den spannenden Schilderungen des Statikers Prof. Rüth. Durch Absinken des Grundwassers waren die Roste abgefault, so daß ein Hohlraum unter der Kirche

Eduard Bischoff — Dorf am Morgen

Aus der Ausstellung: Ostpreußenkunst in der deutschen Kunstgemeinschaft. Berlin Schloß.

entstanden war. Das war die eine Gefahr; die zweite, größere drohte vom Vierungsturm im Westen. Durch die Turmerneuerung unter Neumann im 18. Jahrhundert, wobei das gotische Geschoß weggelassen wurde, hatten die Drucklinien eine völlige Veränderung erfahren. Die Gurtbögen der Vierung trugen die Last nicht mehr. Im Westbau klafften Risse von 15 bis 20 cm. Nicht nur Sorgfalt, sondern überlegtes Nacheinander der Sicherungen war von entscheidender Wichtigkeit. Die Fundamente des Langhauses wurden Schritt für Schritt erneuert, indem um die alten Fundamente der Pfeiler neue große Betonblöcke gelegt wurden. Die Risse und Löcher in den Gewölben wurden von fahrbaren Gerüsten aus mittels Betoneinspritzverfahren gedichtet. Die Zwickel in der Westkuppel schließlich wurden Stein um Stein ausgestemmt, dem Druck wurde durch eingesetzte Eisen begegnet, bis dann große Betonklötze eingefügt waren, deren Eisenverklammerungen in die nächsten Blöcke durchgreifend einen unzerreißbaren Zusammenhalt gewährleisteten. Durch die moderne Technik also war in der Vierung an der Übergangsstelle des quadratischen Raumes zum achteckigen Raum eine neue, unserer Zeit entsprechende Ausdrucksform geschaffen. Die mittelalterliche Raumform war hier nicht zu retten gewesen. Dem Baugeist unserer Zeit daher zu seinem Recht zu verhelfen, wäre nicht nur erlaubt, es wäre Pflicht gewesen. Statt dessen hat eine romantisch-sentimentale Denkmalpflege nun wieder die konstruktiv nicht nötigen „romanischen" Rundbogenglieder, in Beton nachgeahmt, dort eingesetzt.

Am Äußeren des Westturms erforderten die Verwitterungen einen gründlichen Ersatz der äußeren Steinschichten. Der malerische Reiz des Neumannschen Turmes mit seinem farbigen Wechsel von rotem Sandstein und Tuff ist verschwunden. Die geringere Haltbarkeit des Tuffs führte zu seiner völligen Ersetzung durch roten Mainsandstein, wenigstens an der äußeren Schale, während im Kern der Tuff sitzenblieb. Vorspringende Gesimse wurden durch Kupfer abgedeckt, damit aber auch von der Luft abgesperrt. Dieser Teil der Restauration erfuhr in der Diskussion eine herbe Kritik durch den Kölner Dombaumeister Hertel und den Direktor der holländischen Denkmalpflege Kalf.

Eine weitere fragwürdige Maßnahme ist die Tieferlegung des Fußbodens um 60 cm, so daß die Pfeilerfüße nun wie auf Kothurnen stehen. Gewiß ist, daß der Fußboden ursprünglich tiefer lag und daß er erst allmählich nach den vielen Bränden und Erneuerungen die letzte Niveauhöhe, die der Straßen- und Platzumgebung entsprach, erreichte. Aber nach dem Urteil der besten Sachkenner lag der ursprüngliche Fußboden nicht tiefer als

Kandinsky Bunter Kreis. 1921

Kandinsky-Ausstellung bei Goltz, München / Museum of Modern Art, New York

etwa 30 cm. Die Tieferlegung um das Doppelte hat nun zu erschreckenden Folgerungen geführt. Die Altartische wurden auf das neue Niveau herabgesenkt. Die Altäre aber blieben oben an der Wand hängen, so daß nun Zwischenstücke die klaffende Lücke zwischen Mensa und Altar verschleiern müssen. Um ein einheitliches Niveau für die ganze Kirche zu erzielen, hat man dann umgekehrt den Fußboden der St. Godehard-Kapelle höher gelegt. Die hohen kraftvollen Plinten an den Pfeilern dieses Raumes sind nun bis auf schmale Platten verschwunden. Schlimmer aber noch ist, daß nun auch das Marktportal herabgesenkt wurde, d. h. aus der Proportion zu der Umgebung von Wand und Fenstern gerissen wurde. Man hätte das durch Treppenanlagen vermeiden können, die aber der Klerus ablehnte, weil die Prozessionen keine Treppen steigen sollen. Die schmale Gasse vor dem Portal wird um einige Stufen vertieft werden und dann eine schräge Bahn zum Portal hinabgleiten.

Noch eine drohende Wolke für den Dom ist die beabsichtigte Ausmalung. Prof. Kautzsch sprach darüber mit gesunden Vorschlägen und betonte, daß Beleuchtung und Farbigkeit der Räume ein zusammenhängendes Problem seien. Die Fenster im Hochschiff sollen auf ihr altes Maß gebracht werden. Für einheitliche farbige Ausgestaltung wären selbst die Fresken von Veit nicht wichtig genug, um dadurch den ganzen Gedanken zu Fall zu bringen. Von kirchlicher Seite wurde dann aber mit fröhlichem Gottvertrauen versichert, es seien bereits die drei besten Monumentalmaler Deutschlands in Aussicht genommen. Auf eine Anfrage erfuhr man, daß dies Meyerspeer, Kowalski und Linnemann sind.

Als einen großen unverhofften Gewinn der Restauration darf man die Funde vom alten Westlettner buchen, die bei den Ausschachtungsarbeiten unter dem Barocklettner gemacht wurden. Kapitäle, deren Farben in alter Frische grüne Blätter vor blauem oder schwarzem (vielleicht ehemals silbernem) Grund zeigen, ein Auferstehender, ein Engel mit dem Kreuzesstamm und andere Bruchstücke, schließlich ein bärtiger Kopf, der höchstwahrscheinlich der Johanneskopf aus dem Tympanon mit dem Weltenrichter ist. Über die Bedeutung dieser Funde berichtete

James Ensor Die Versuchung des hl. Antonius. 1887
Aus der Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover

Geheimrat Kautzsch als bester Kenner der Materie ebenso eindrucksvoll wie über das Aussehen des romanischen Doms zur Zeit des Willigis und Bardo. Der letzte Tag der Veranstaltung galt dem Besuch der Kirchen in Eltville, Kiedrich und Eberbach, wo Raumerweiterungs- und andere Denkmalpflegefragen zur Sprache kamen. Gerstenberg

DIE FRESKENRESTAURATIONEN IM VATIKAN

Am 1. Dezember wurde die Kapelle Nikolaus V. nach Abschluß der von dem Gemälderestaurators des Vatikans, Mander, daselbst seit 1924 vorgenommenen Wiederherstellungsarbeiten dem allgemeinen Besuch wieder zugänglich gemacht. Diese Arbeiten bezweckten eine Ausbesserung der Decke und der obersten Teile der oberen Freskenreihe. Der Kalkgrund, auf dem die Malerei liegt, hatte sich besonders an den Gewölben im Laufe der Jahrhunderte gelöst, sodaß sich ein großer Riß, der durch die ganze Decke ging und sich nach den Seiten zu verästelte, gebildet hatte. Bei der 1924 vorgenommenen Untersuchung stellte es sich heraus, daß es sich nicht blos um einen Sprung des Kalkbewurfes handelte, sondern daß der Schaden auch auf die Mauern der Gewölbe übergegriffen hatte, und daß sich das Mauerwerk etwa handbreit und in beträchtlicher Tiefe gelockert hatte. Nun hat Mander in zweijähriger, mehrfach durch andere für den Augenblick dringendere Arbeiten unterbrochener Tätigkeit den Schaden wiederhergestellt: die Malerei ist um den Riß herum abgenommen, danach das Mauerwerk repariert und das Fresko wiederaufgesetzt worden. Mit dieser Prozedur ging eine Reinigung der Malerei Hand in Hand, die auch bei den oberen Teilen der Wandfresken durchgeführt werden konnte, ebenso in den Heiligenfiguren der Gewölbebogen (besonders der Fenster), die dadurch außerordentlich gewonnen haben. Leider konnte eine völlige Reinigung und Festigung der Malereien der Seitenwände nicht erfolgen, da der Restaurator zu dringenderen Arbeiten abberufen werden mußte.

Hierbei handelt es sich um die Stanzen Raffaels. Gegenwärtig ist die Arbeit in der Stanza dell'Incendio an dem Fresko der „Krönung Karls des Großen" im Gange. Wenn auch Beschädigungen dem Auge von unten kaum erkennbar sind, so hört doch auch der Laie beim Beklopfen der Wände an dem hohlen Klang sofort, wie sich sehr umfangreiche Teile des Gemäldes gelockert haben und daß zwischen Kalkbewurf und Mauergrund ein Hohlraum besteht. Auf dem Gerüst vollends bei dem scharfen Licht der elektrischen Lampen, bei dem die Restauratoren arbeiten, sieht

man das Netz der Sprünge, die über die Fläche laufen. Jetzt ist man dabei, das Gemälde wieder zu befestigen, was durch Einspritzen einer Klebeflüssigkeit unter die Farbschichten, die dann durch eine Preßvorrichtung gegen den Mauergrund gedrückt werden, wo sie nach vier- bis fünftägigem Trocknen wieder haften, geschieht. Diese Arbeit soll nun in sämtlichen Stanzen durchgeführt werden; sie wird Jahre in Anspruch nehmen.

Bei dieser Gelegenheit mag ein Wort über die Prinzipien, die bei der Pflege der großen Freskenzyklen des Vatikans jetzt maßgebend sind, gesagt werden. Die Leitung der Pinakothek einschließlich der Freskomalereien liegt gegenwärtig in den Händen des Malers Biagio Biagetti. Dieser hat seinen besten Mitarbeiter in dem oben erwähnten Mander. Es versteht sich natürlich heute von selbst, das ein Ausbessern und Verschönern der Gemälde durch Übermalung nicht mehr in Frage kommt. Die Tätigkeit des Restaurationsateliers erstreckt sich nur auf die geschilderten Prozeduren. Dabei wird mit peinlichster Sorgfalt verfahren: auf große Photographien wird der genaue Verlauf sämtlicher Risse und Sprünge eingetragen, ebenso werden die Stellen durch rote Kreise markiert, an denen das Bindemittel eingespritzt worden ist und damit genau festgestellt, welche Teile der Gemälde behandelt worden sind. So liegt für jedes einzelne Bild ein genaues Archiv vor, das über die Arbeiten, die daran stattgefunden haben, genauen Aufschluß gibt. Eine starke Mappe von Photographien und Zeichnungen gibt eine Vorstellung von dem Verlauf der Restauration der Kapelle Fra Angelicos in allen Stadien und Einzelheiten. So werden spätere Generationen über die Arbeiten, die nun einmal zur Erhaltung solcher Freskenzyklen notwendig sind, genau unterrichtet sein. L. Schudt

PERSONALIA

Prof. Gerstenberg in Halle erhielt einen Ruf nach Madison als Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters. An der Universität des Staates Wisconsin in Madison leitet Prof. Hagen seit 1925 das Department of History and Criticism of Art, das nunmehr erweitert werden soll.

Am 1. Mai begeht der Direktor des Elberfelder Museums, Professor Fries, sein 25 jähriges Dienstjubiläum. Der aufbauenden, unermüdlichen Arbeit dieses hochverdienten Museumsleiters dankt die Stadt Elberfeld ganz allein ihre hervorragende Sammlung, die, gestützt auf die Anteilnahme bedeutender Stifter, unter denen Baron von der Heydt an erster Stelle zu nennen ist, heute zu den besten Museen in der deutschen Provinz rechnet. Allein die Gemäldegalerie umfaßt 470 Nummern, von diesen sind indes 356 Privatstiftungen und Vermächtnisse, 69 Geschenke des Museumsvereins und nur 45 Bilder wurden aus städtischen Mitteln erworben. Das Kupferstichkabinett enthält rund 2300 Blätter, die auch in der Hauptsache Geschenke des Museumsvereins sind. Man möchte wünschen, daß in der Folge von der Stadt ein würdiger Ankaufsfonds für die Erweiterung der Sammlungen bereitgestellt würde.

James Ensor — Die herabgerissene Maske

Aus der Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover

Taschenuhren. Paris, um 1750—60
Aus der Versteigerung Graf Adelmann bei Paul Cassirer-Berlin am 26./28. April

SAMMLER UND MARKT

EIN NEUES KUNSTHAUS IN BERLIN

Am 27. März waren die prominenten Vertreter der Kunstwissenschaft in Berlin zur Eröffnung des neuen Geschäftshauses der Firmen J. und S. Goldschmidt und Max Heilbronner in das ehemalige Rathenau-Haus in der Victoriastr. 3/4 geladen, das nach einem höchst geschmackvollen Umbau im Inneren, nun eine der größten künstlerischen Sehenswürdigkeiten darstellt, die Berlin für den modernen Kunstfreund und Sammler bereit hält. Wenige Namen von Rang, aus dem Berliner Museumsbezirk im besonderen, fehlten an diesem Mittag, und der Gang durch die Räume der beiden Stockwerke des Hauses führte zu immer neuen Überraschungen. Man hatte das Gefühl, eine Privatsammlung zu durchschreiten, die der erlesenste Geschmack in vorbildlich diskretem Arrangement zusammengestellt hatte, Räume, die den Reichtum höchster Kultur in Einzelstücken von einwandfreier Bedeutung umfassen, einerlei ob es sich dabei um Möbel der Renaissance oder des „Dix-Huitième" handelt oder um Perlen der europäischen Malerei aus fünf Jahrhunderten oder um Plastik, italienische Fayenzen und Kleinbronzen, die hier in einer Qualität vereinigt sind, wie man sie in Berlin bestimmt nicht zum zweiten Male sieht.

Die Tendenz des europäischen Marktes weist immer nachhaltiger auf Berlin als dem großen zukünftigen Zentrum des Kunsthandels hin. Die Eröffnung des Rathenau-Hauses in der Victoriastraße aber — über das wir im einzelnen noch berichten werden — ist ein neuer Kraftzuwachs für den Berliner Markt. Hier wird die Konzentration im merkantilistischen Sinne Tatsache: Wenn sich eine seit Jahrzehnten weit verzweigte Familie wie die von Goldschmidt — auch der Seniorchef des Hauses fehlte an jenem Mittag nicht, der ein halbes Jahrhundert von Frankfurt aus den Aufstieg seines Konzerns klug betreut hat — heute ungeachtet ihrer Pariser, Londoner, New Yorker Filialen in Berlin einen derartigen Zentralpunkt schafft, dann müssen intuitive Erkenntnisse mitgesprochen haben, die diese Wahl bedingten und den ungewöhnlichen Aufwand an Mitteln rechtfertigen werden. Der Berliner Kunsthandel aber hat allen Grund, sich ob dieser neuen Tatsache zu freuen. Je lebendiger das Leben hier um das neue „Quartier des arts" zwischen Victoriastraße und Potsdamer Platz pulsiert, um so besser für alle, die an dem Aufstieg Berlins als Mittelpunkt des europäischen Handels beteiligt sind. B

AMSTERDAM

Am 3. und 4. Mai findet bei de Vries eine ungewöhnlich importante Versteigerung von Zeichnungen alter Meister statt, die der Sammlung Ch. Morin entstammen. Unter den Hauptstücken befinden sich Arbeiten von Michelangelo, Rafael, Tintoretto, Guardi u. a. Besonders zu nennen sind ebenfalls die frühen deutschen Zeichnungen und die holländischen und vlämischen Blätter des 15. bis 17. Jahrhunderts. Nicht minder wichtig die französischen Zeichnungen des Dix-Huitième. G

BERLIN

Vom 26. bis zum 28. April wird die berühmte Sammlung des Grafen Adelmann in Köln bei Paul Cassirer zur Versteige-

Tischuhr, vergoldete Bronze mit Silberauflagen. Ulm, um 1640
Aus der Versteigerung Graf Adelmann bei Paul Cassirer-Berlin am 26./28. April

rung gelangen, eines Mannes, der gern schöne Dinge um sich sah, die er liebte, aber auch eines Sammlers von wissenschaftlichem Gepräge, der Sondergebiete systematisch auszubauen sich zur Aufgabe gestellt. Vor allem ist seine Uhrenkollektion hervorzuheben, von über 300 Stück, die weitaus vollendetste und qualitätsreichste in Deutschland und wohl überhaupt. Da gibt es Renaissanceuhren, Uhren des 16. und 17. Jahrhunderts (als Inkunabeln der Uhrmacherei besonders selten und geschätzt) turmförmige Tischuhren, Standuhren und dgl., elegante Email-, Rokoko- und Louis-XVI.-Taschenuhren. Der bedeutendste Meister ist Huaut, von dem einige signierte Stücke da sind. Weiter wissenschaftliche Instrumente, darunter als Hauptstück der große Himmelsglobus vom Casseler Hofmechaniker Jost Burgi. Ferner sind die kunstgewerblichen Gegenstände von besonderer Bedeutung, Silbersachen, Keramik und Gläser, wichtige Möbel, sowohl Sammler- als auch Gebrauchsmöbel. Auf die durch die Kölner Jahrtausendausstellung berühmt gewordene hochgotische Madonna ist schon hingewiesen worden, ebenso auf die wichtigen Elfenbeinstücke des 14. und 15. Jahrhunderts.
Unter den Bildern findet sich u. a. der Altar des Meisters des Magdalenenaltars, der früher das Kölner Museum zierte. K

KÖLN

Am 3. Mai kommt bei M. Lempertz (P. Hanstein Söhne) ein seltenes Kleinod der Malerei zur Versteigerung: die bisher in altadligem Besitze Westfalens aufbewahrte „Anbetung der Könige" von dem Kölner „Meister des Aachener Altars" (siehe Abb.). Als das durch Erhaltung ausgezeichnete, ungemein farbenschöne Gemälde im Jahre 1904 auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf allgemeiner bekannt wurde, war die Forschung noch geneigt, es dem Kölner Meister der hl. Sippe zuzuschreiben, mit dessen Stil es in der Tat viele Berührungen aufweist. Zuerst hat Max J. Friedländer das westfälische Bild mit Sicherheit dem nach dem großen Kreuzigungs-Triptychon im Münster zu Aachen benannten „Meister des Aachener Altars" zugeschrieben. Sein gesamtes malerisches Schaffen ist von diesem Gelehrten im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1924 und 1925 zusammengestellt worden. Die „Anbetung der Könige" stellt Friedländer an den Anfang der Wirksamkeit des anonymen Meisters, etwa um 1490. Das Bild ist dadurch sehr merkwürdig, daß der Kopf des knieenden Königs genau nach dem „Manne mit der Nelke" von Jan van Eyck kopiert ist; der heil. Joseph geht auf ein Vorbild des Rogier van der Weyden zurück, das sich ehemals in der St.-Columba-Kirche zu Köln befand. In der Gruppe der jungen Leute hinter den Königen glaubt man in einem energisch geschnittenen Kopf, der noch in drei anderen Werken des Meisters vorkommt, ein Selbstbildnis des Malers zu entdecken.
Der rheinisch-westfälische Kunstbesitz hat in den letzten Jahren schwere Verluste erlitten. Erinnert sei an das grandiose frühkölnische Kreuzigungsbild, das vor kurzem auf einer Kunstauktion bei Lempertz in Köln für einen Frankfurter Privatsammler angesteigert wurde und an das nicht minder bedeutsame Frauenbildnis des Meisters von St. Severin, das vor einigen Jahren aus Bonner Privatbesitz in den internationalen Kunsthandel überging und sich wohl heute noch darin herumtreibt. Möge

es diesmal gelingen, das so überaus sorgfältig und feinmalerisch durchgeführte Dreikönigsbild des Meisters des Aachener Altars für seine kölnische Heimat, die noch kein Tafelbild von seiner Hand bewahrt, zu erhalten! h—

MÜNCHEN

Am 12. April findet bei Otto Helbing Nachfolger eine umfassende Auktion guter Münzen und Medaillen statt, von Brandenburg in den Marken (Sammlung †B. in M.), ferner von griechischen und römischen Münzen (Sammlung Prof. H.), sowie von vielen Seltenheiten von Münzen und Medaillen verschiedenster Zeiten und Länder. Gesamtkatalog mit 64 Tafeln Abbildungen, aber auch Teilkatalog der Antiken mit 18, und der anderen Stücke mit 46 Tafeln einzeln erhältlich.

GRAPHIKAUKTIONEN IN BERLIN

Mit außerordentlichem Vergnügen berichtet der Chronist über den alle Erwartungen übertreffenden materiellen Erfolg der großen Lithographien-Versteigerung bei Hollstein und Puppel. Vorerst die Daumier-Preise. Für „J'suis d'Garde à la merrie", altkoloriert, geschätzt auf 150 M., wurden

Elfenbeinrelief. Französisch, Anf. 14. Jahrh.
Aus der Versteigerung Graf Adelmann bei Paul Cassirer-Berlin am 26./28. April

Porzellanvase. Höchst, um 1765
Aus der Versteigerung Graf Adelmann bei Paul Cassirer-Berlin am 26./28. April

310 M. bezahlt. Für „La promenade à Romainville", geschätzt auf 150 M., wurden 400 M. bezahlt. Für „Enfoncé les bons les gendarmes", geschätzt auf 60 M., wurden 120 M. bezahlt. Man kann sagen, daß die seltenen Daumier-Blätter in allen Fällen mehr als das Doppelte der Schätzung brachten. Großes Interesse wurde für Grandville gezeigt, ebenso für Lami. Sein „Panorama du Bois de Boulogne 1828" wurde mit 410 M. bezahlt (250 M.). Die beiden Aquarelle von Gavarni, die mit 200 M. respektive 250 M. angesetzt waren, kamen auf 375 M. bzw. 460 M. Die schönen altkolorierten Folgen brachten auch befriedigende Preise, wenn auch die Schätzung dieses Meisters doch sehr wesentlich hinter der Daumiers zurücksteht. Ganz besonders großes Interesse wurde für Monnier gezeigt, dessen Lithographien in dieser Qualität noch nicht auf dem deutschen Markt an-

zutreffen waren. Für „Exploitation generale...“ gab man 420 M. (250 M.), für „Les Grisettes“ 400 M. (200 M.), für „Moeurs administratives“ 630 M. (400 M.), für „Six Quartiers de Paris“ 510 M. (200 M.). (Alle Einzelpreise finden die Leser des Cicerone in den „Versteigerungsergebnissen“.)

Auch die am 22. bis 24. März stattgefundene Versteigerung bei Henrici war ein ausgesprochener Erfolg. Es wurden zum Teil außerordentlich hohe Preise erzielt, deutsche Händler waren es, die den größten Teil des herauskommenden Materials an sich brachten. In den meisten Fällen wurde das mitsteigernde Ausland überboten, so daß man resümierend sagen darf: Die Gesundung des deutschen Graphikmarktes ist nun da, der Händler ist wieder in der Lage, für sich zu kaufen. Eine neue Sammlerschicht hat sich gebildet, der es an Sinn für die Qualität nicht fehlt.

Besonders kann man eine Steigerung der englischen Farbstiche konstatieren, zumal diese auf dem Markt so gut wie verschwunden sind und in London exorbitante Preise für sie gezahlt werden. Als bestes Beispiel mögen die „Cries of London“ gelten. Vor dem Kriege zahlte man für sie ca. 18—20000 M. In London werden so 50—60000 M. zur Zeit für sie geboten. Paul Graupe hat sie für 31700 M. ersteigert, und zwar, wie wir erfahren, nicht in Kommission, sondern für das eigene Lager. Wir geben im folgenden einige Preise: John Clarke: „Ariadne“, in Farben gedruckt, 1788, 420 M.; Gilles Demarteau: „Femme en costume russe“ (Leymarie 384 u. 385) 1200 M.; Albrecht Dürer: „Ulrich Varnbüler“, B. 155, 1750 M. (1000 M.); Thomas Gauguin: „Dancing Dogs“, 2 Blatt, in Farben gedruckt 1796, 3400 M.; William Hamilton: „The Shepherdess of the Alps“, 2 Blatt, in Farben gedruckt, London 1792 und 1794, 1550 M. (1500 M.); Francois Janinet: „Mademoiselle du T...“, Aquatintablatt, in Farben 1779, 2400 M.; George Morland: „The Farmers Stable“, Schabkunstblatt in Farben, London 1792, 2200 M. (1800 M.); „The Country Butcher“, in Farben, 1802, 2600 M.; Joshua Reynolds: „The Girl and kitten“, rein in Farben, Hamilton, p. 148, 1250 M.; John Raphael Smith: „A Visit to the Grandfather“, in Farben, London 1790, 1300 M.; John Dean Paul: „Leicestershire“, Fuchsjagd, vier Aquatintablätter, in Farben, 1830, 3000 M.; D. Wolstenholme: „Hunting“, vier Blatt Fuchsjagd, Aquatintablätter mit Handkolorit, London 1823, 2400 M. (1800 M.). K

Meister des Aachener Altars Anbetung der Könige
Versteigerung bei M. Lempertz in Köln am 5. Mai

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTHANDEL

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Welche Riesenschätze an Kunstwerken, vornehmlich Gemälden alter Meister, in den letzten Jahren, meistens natürlich von New Yorker Kunsthändlern, aus Europa nach Amerika überführt worden sind, geht aus einer Notiz im »Manchester Guardian« hervor, derzufolge im Jahre 1926 allein aus England Kunstwerke im Mindestwert von drei Millionen Pfund Sterling nach Amerika abgewandert seien; und das sei schon seit mehreren Jahren etwa der Jahresdurchschnitt gewesen. Wiewohl nun seit den letzten paar Jahren unzweifelhaft England zum Hauptexportland für Kunstschätze nach Amerika geworden ist — und das nicht bloß für Werke der englischen Malerschule des 18. Jahrhunderts, die ja immer noch die wichtigste Rolle auf dem amerikanischen Markte spielen — so muß noch zu dieser Summe eine erkleckliche weitere hinzugefügt werden, die Amerika für Werke aus den anderen europäischen Ländern ausgegeben hat, von solchen aus Asien, namentlich China, ganz zu schweigen.

Bei der großen, und wie sich die New Yorker Verhältnisse zugespitzt haben, begreiflichen Geheimnistuerei der Kunsthändler und so mancher Sammler ist

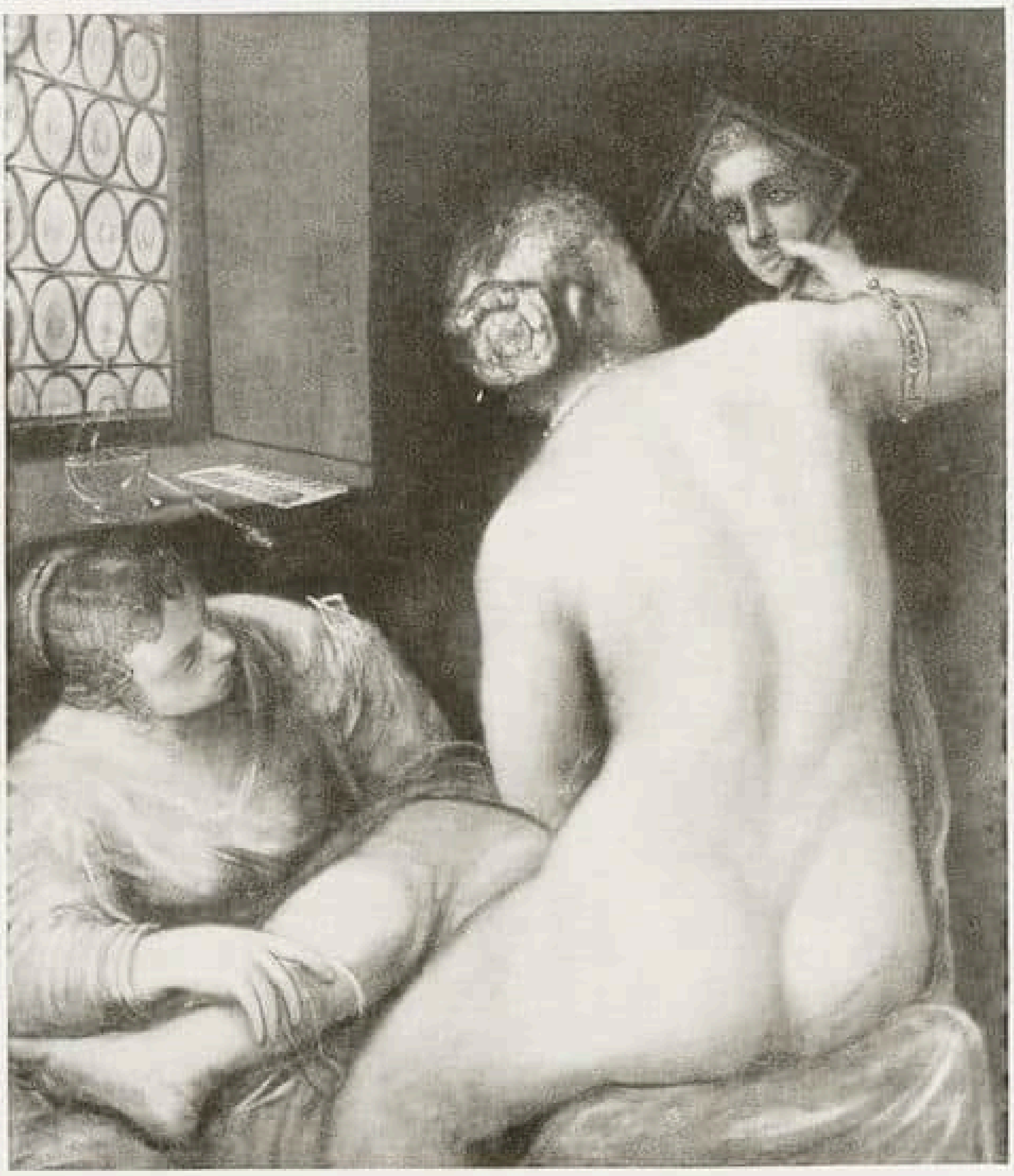


Abb. 1. Tintoretto — Toilette der Venus
Ausgestellt bei Durlacher Brothers, New York

Abb. 2. Tintoretto Madonna und Kind
Ausgestellt bei Durlacher Brothers, New York / Bes.: Cleveland Museum

es schwer, in vielen Fällen sogar unmöglich, herauszubekommen, wofür diese großen Summen eigentlich ausgegeben worden sind. Jedoch läßt sich das eine und andere zusammentragen und in mehreren Fällen geschieht es auch, daß Firmen gern bereit sind, ihre neuerworbenen Schätze einem ausgesuchten Kreise vorzuführen.

Im folgenden soll versucht werden, einen Überblick über die jüngst erworbenen Kunstwerke seitens einer Reihe der bedeutendsten New Yorker Kunsthändler zu geben, der wohl von allgemeinem Interesse sein dürfte, zumal in mehreren Fällen auf Ersuchen hin die Erlaubnis zur Veröffentlichung bestimmter Werke bereitwilligst von deren Besitzer erteilt wurde.

Es sei mit der Londoner Firma Durlacher Brothers begonnen, die, wie einige andere europäische Firmen, in New York seit einiger Zeit eine Filiale (in 25 West 54th Street) unterhält. Hier sah man eine kleine gewählte, nur drei Werke umfassende Ausstellung unter dem Titel »Frauenschöne in der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts«. Eines der drei bedeutendsten Gemälde war von Paolo Veronese, eine »Maria Magdalena«, die bereits in Waagens »Kunstschätze in England« erwähnt ist, und die Herr von Hadeln im »Apollo« veröffentlicht hat, wo er sie der Periode zwischen 1555—1560 zuschreibt. Die

Abb. 3/4. Oben: Chardin. Hund und Ente. 1730 / Unten: Chardin. Stilleben
Ausgestellt bei Wildenstein & Co., New York

Abb. 5. Giovanni Pordenone. Hl. Petrus mit Geistlichem
Ausstellung venezianischer Malerei bei Thomas Agnew & Sons, New York

zwei anderen Werke stammen von Tintoretto. »Die Toilette der Venus«, ein noch verhältnismäßig frühes Stück, war früher in der William Graham Collection (Abb. 1). Interessanterweise kehrt das Butzenscheibenfenster mit der Glasflasche in Tintorettos Gemälde der »Venus und Mars, von Vulkan überrascht« (Von der Bercken und Mayer, Bd. II, Seite 2) wieder, während die Gestalt der Venus selber in fast der gleichen Haltung der einen der »Musizierenden Frauen« in der Dresdner Galerie (abgebildet ebenda, Seite 41) entspricht. Auch der Spiegeleffekt erinnert ein wenig an das erstere Bild. Es ist ein hohes Lied auf die Frauenschönheit, wie ein solches im Oeuvre des Meisters einige Zeit fast wie ein Wunder vorkommt, um dann langsam zu verstummen. Das zweite Bild, eine »Madonna mit Kind«, ehemals in der Alfred Rothschild-Sammlung, ist bereits von dem Cleveland-Museum angekauft worden. Es ist groß in Auffassung und Komposition (Abb. 2).

Wildenstein & Co. führten in einer wohlabgerundeten Ausstellung das Werk Chardins vor, wohl zum ersten Male in solcher Ausführlichkeit in New York. Unter den ausgestellten Werken fand sich das frühe, aus dem Jahre 1730 stammende »Hund und Ente« (Abb. 3), das sozusagen den »grand style« und Chardins eigene Note zu verbinden sucht, die dann in vollster Blüte sich in Werken wie

Abb. 6. Gentile Bellini Bildnis eines Türken
Ausstellung venezianischer Malerei bei Thomas Agnew & Sons, New York

dem Stilleben mit Krug, Glas und Frucht (Abb. 4) und dem Hasen mit Patronentasche kund tut, die zu wunderbaren Farbenharmonien und gegliedertem Rhythmus zusammengestimmt sind. Wildenstein & Co. brachten auch das Doppelporträt »Onkel und Nichte« von Degas herüber und verkauften es an einen ihrer Kunden im Westen, wo man jetzt anfängt, auf neue, ja sogar schon neueste Kunst zu achten. Ein weiterer Erwerb dieser Firma war das Gemälde Rembrandts, »Saskia im Juwelenschmuck«, aus der Demidoff-Sammlung, Petersburg, das ein New Yorker Kunstfreund gekauft hat.

Der ehemalige Compagnon der Firma Wildenstein, Mr. René Gimpel, brachte eine Anzahl wertvoller Franzosen herüber und zeigte sie im Ritz-Carlton-Hotel, darunter Le Nains »Alte Bauernfamilie«; einen Robert Hubert, zwei Bouchers, einen Fragonard, zwei Bilder von Greuze und Degas »Porträt der Madame Rouart« in Lebensgröße.

Die Londoner Firma Thos. Agnew & Sons hat in New York eine Filiale in 125 East 57 Street eröffnet, der Mr. Colins Agnew vorsteht. Seine erste Tat war eine Ausstellung venezianischer Malerei, die weites Interesse erregte. Eines der Hauptwerke war eine »Kreuzigung« von Cima da Conegliano. Von hohem Interesse waren auch Jacopo Bellinis »Herkules und Dejanira«, einige Gemälde

Abb. 7. Francesco Guardi — Stadt an einem Kanal
Ausstellung venezianischer Malerei bei Thomas Agnew & Sons, New York

von Tintoretto, Tizian, Veronese; ein Carlo Crivelli u. a. Gentile Bellinis »Bildnis eines Türken« scheint das Porträt des Sultans selber zu sein (Abb. 6). Weiter seien genannt: Giovanni Pordenones »Heiliger Petrus mit Geistlichem« (Abb. 5) und Guardis »Stadt an einem Kanal«, zwei Werke hoher Qualität (Abb. 7).

Eine andere europäische Firma, die ebenfalls nun Quartier in New York bezogen hat, ist Jacques Seligman & Co. (3 East 51 Street). Unter den von ihr neu herübergebrachten Kunstwerken befand sich ein »Porträt der Saskia« von F. Bol, eine frühe Audenarde-Tapisserie »Szene aus der Geschichte des Herkules« aus dem 15. Jahrhundert von kunstgeschichtlich besonderer Bedeutung und die »Quo Vadis«-Tapisserie, die 1470 für Antoine de Poisiau, Abt von St. Peter in Vienne, gewebt worden ist.

Von Knoedlers erfährt man, daß sie letzthin an Jacob Epstein in Baltimore einen bedeutenden Goya und van Dycks berühmtes Gemälde aus dem ehemaligen Besitz des Herzogs von Newcastle »Rinaldo und Elmira« verkauft haben, das letztere um, wie gesagt wird, einen sehr hohen Preis, nachdem man in London vergeblich versucht hatte, das Bild für die National Gallery zu retten.

Duveens haben u. a. die durch den in der Lord Michelham-Auktion erzielten Riesenpreise bekannt gewordene »Pinkie« von Lawrence herübergebracht und, wie es heißt, nach dem Westen geschickt, wohl zu Mr. Henry E. Huntington in Californien, der offenbar darauf aus ist, die bekanntesten und teuersten englischen Werke in seinen Besitz zu bekommen, soweit das heutzutage eben noch möglich ist.

Von Howard Young hört man, daß er eine Version des Grecoschen »Heiligen

Abb. 8. Rembrandt Lucretia. 1666
Ausstellung der Reinhardt Galleries, New York

Martin und Bettler« an einen Bostoner Sammler verkauft hat, der das Bild seinerseits dem Museum seiner Stadt zum späteren Eigentum überlassen hat. Ebenfalls nach Boston, an den bekannten Sammler Mr. John T. Spaulding, wurde von derselben Firma ein bedeutender Goya, das »Porträt des Don Manuel Garcia«, verkauft.

Die Reinhardt-Galleries, denen u. a. auch Julius Böhler-München und P. Cassirer-Berlin nahestehen, führten in einer stolzen Ausstellung eine Reihe alter und neuer Meister vor, die meist durch ihre Hände gegangen sind. Darunter befinden sich Werke von außerordentlicher Bedeutung, vor allem Rembrandts »Lucretia«, die Waagen seinerzeit in der Wombwell Collection gesehen hatte, die aber erst voriges Jahr wieder auftauchte und hier nun erstmals öffentlich zu sehen war (Abb. 8). Es ist ein wahres Wunderwerk der Spätzeit (signiert und datiert 1666), dem Bode ein Loblied singt. Die Ausstellung benannte sich »Von El Greco (von dem ein spätes Porträt zu sehen war) und Rembrandt bis Cézanne und Matisse« und wollte die Kontinuität großer Kunst in Höhepunkten nachweisen. Solcher waren denn auch eine ganze Anzahl vorhanden; neben den Genannten vor allem noch zwei Bildnisse von Velasquez; das Bildnis seines Sohnes Nikolaus von Rubens, ein Spätwerk des Meisters (Abb. 10);

Abb. 9. J. L. David Bildnis der Mme. de Servan
Ausstellung der Reinhardt Galleries, New York

ein Damenbildnis von Frans Hals; van Dycks Tour de force: das Bildnis des Kardinals Rivarola, in dem der stark akzentuierte Kopf den Fanfarenstoß des roten Gewandes zu überbieten trachtet; ein sehr feiner Hobbema; einige Engländer; ein vorzüglicher J. L. David (Abb. 9), dem als interessantes Gegenstück Picassos klassizistisch angehauchten »Les Amoureux« gegenüberhingen. Von Daumier war ein Werk von höchster Einfachheit und dramatischer Verve zu sehen, »Der Aufstand«, der jetzt Eigentum der mit größter Umsicht zusammengestellten Phillips Memorial Gallery in Washington ist; von Renoir seine bekannte »Sortie du Conservatoire« durch Vermittlung von Paul Cassirer-Berlin (Abb. 11); von Cézanne ein Bildnis seiner Frau; von van Gogh die dem Mr. Adolph Lewisohn gehörige »Arlesienne« und von Matisse ein bedeutsames »Interieur«. Die Ausstellung dürfte wohl der Höhepunkt der diesjährigen Saison bleiben und zur weiteren Festigung der Stellung der modernen Kunst, die diese sich hier langsam zu erobern beginnt, beitragen.

F. Kleinberger kündet als interessanten Neuerwerb eine »Bekehrung Pauli« von dem seltenen Jean Bellegambe an, die vielleicht für die Sammlung M. Friedsam bestimmt ist.

Der Pariser Kunsthändler Eduard Jonas (9 East 56 Street) führte sich hier mit einem großen Eklat ein. Die Zeitungen berichteten des langen und breiten

Abb. 10. Rubens Bildnis seines Sohnes Nikolaus
Ausstellung der Reinhardt Galleries, New York

von einer in seinem Pariser Hause aufgefundenen Version der »Mona Lisa«, in der einige besonders Scharfsichtige das echte Original des Lionardo erkennen wollten. Diese alte Kopie — eine von so manchen — wurde dann in seiner New Yorker Galerie ausgestellt. Jetzt zeigt er ein großes Selbstporträt Rembrandts in orientalischem Kostüm aus der Baron Schickler-Sammlung-Paris.
Nicht unerwähnt darf bleiben Victor Behar, der mit einer Reihe allererster orientalischer Teppiche, darunter einem persischen »Tierteppich« aus ehemalig österreichischem Kaiserbesitz, herüberkam und dieselben zunächst auf der Ausstellung in Philadelphia, dann auch in New York und anderswo Kunstfreunden zugänglich machte.
Die Gallery von P. Jackson Higgs hat wiederum eine ganze Reihe hervorragender Werke eingeführt, von denen nur genannt seien: eine »Mater dolorosa« von Tizian, die Baron von Hadeln kürzlich veröffentlicht hat; ein kleines, köstlich frisches Werk aus der Spätzeit Giovanni Bellinis, den lesenden heiligen Dominikus darstellend; ein sehr ansprechendes, prächtig gemaltes Männerporträt des van Dyck aus seiner besten Zeit, als er von Italien nach der Heimat zurückgekehrt war; zwei Bildnisse von Rubens, darunter eins von der allergrößten Bedeutung, auf das später noch zurückzukommen sein wird, und

Abb. 11. Renoir Sortie du conservatoire
Ausgestellt durch Paul Cassirer, Berlin, in den Reinhardt Galleries, New York

eine »Kreuzigung« von edler Schlichtheit der Komposition und Auffassung, die von demselben Meister der Kreuzigung im Baseler Museum stammt. Dieser Meister galt bisher als der südfranzösischen Schule aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörig (Abb. 13). Es scheint aber fast, als ob es sich bei diesem Werk um einen nordspanischen Künstler dieser Zeit handelt, und ein Spezialforscher ist sogar der Ansicht, daß der Urheber dieses Gemäldes ein nach Spanien ausgewanderter Deutscher aus Sachsen, Pedro Nicolai ist. Wie dem auch sei, dieses Bild, das einmal durch Charles Sedelmeyers Hände gegangen ist, atmet den Geist gotisch-religiösen Gefühles in sublimster Form. Schließlich muß noch ein ganz erstaunliches Bildnis des Ribera erwähnt werden, das bei Mr. Higgs ebenfalls zu sehen ist (Abb. 15). Vor zwei Jahren schon hatte dieser Händler einen herrlichen »Bettlerphilosophen« dieses immer noch nicht genügend geschätzten Meisters ausgestellt, das ich dann auch im Cicerone veröffentlichte. Diesmal handelt es sich um das Bildnis eines Ritters des Santiago-Ordens, wahrscheinlich eines der spanischen Vizekönige von Neapel, einer wahrhaft imponierenden Erscheinung. Die Hand Riberas ist unverkennbar, besonders auch in der Modellierung der Augen hinter den damals ja offenbar häufigen breitrandigen Gläsern. Das Bild weist hohe malerische Reize auf: ein prachtvolles Schwarz und Weiß wird durch das Braungelb des Wamses und die rotleuchtende Schärpe und den Gleichklang der Draperie machtvoll gehoben: keine »Tenebrosomalerei« hier! Alles atmet Klarheit, Stärke, Größe und dabei fehlt eine gewisse Intimität des Ausdruckes, ja sogar eine Andeutung des Humors keineswegs; und so ist eines der bedeutendsten Bildnisse zustandegekommen, mit dem sich Ribera kühn neben die Größten stellen darf. Von der ganz erstaunlichen Verbindung eines »Staatsporträts« mit einem intimen Bildnisse eines dem Künstler offenbar vertrauten und nahestehenden Mannes aus zu schließen, möchte man annehmen,

daß hier einer der Mäcene Riberas von diesem, vielleicht aus einem Gefühl der Dankbarkeit heraus, dargestellt worden ist. Das wunderbare Werk soll früher einem Infante gehört haben und tauchte dann später auf dem englischen Markte auf, von wo es jetzt nach Amerika gewandert ist.

Zum Schluß sei noch aus dem Besitz der Fearon Gallery, die u. a. den Erwerb eines Heiligen von Signorelli und eines starken Männerporträts von Lorenzo Lotto kundgibt (Abb. 12), ein sehr qualitätsreiches Werk »Simson und Delila« zur Diskussion gestellt, das der mit dieser Galerie verbundene Herr Lövenich entdeckt hat, und das offenkundig dem Rembrandtkreis angehört (Abb. 14). Man hat dabei auf Salomon Koninck geraten. Ist dem aber so? Während der Hintergrund auffallend kühl im Ton gehalten ist: ein Grau und köstliches Blau der meisterhaft geschlungenen Draperie um die linke Säule mit klugbenütztem durchschimmerndem Rotbraun der Holztafel, finden sich in der offenkundig von reifer Meisterhand komponierten Gruppe warme braune, gelbe, goldene und rötliche Töne, die direkt an Rembrandt selber gemahnen. Und doch kann dieser für das Werk nicht in Frage kommen.

Um die Einfuhr moderner Gemälde und Skulpturen haben sich vor allem die Galerien des Mr. Kraushaar und die des Mr. F. V. Dudensing verdient gemacht. Sie melden den Erwerb von Werken des Daumier, Courbet, Redon, van Gogh, Matisse, Picasso, Maillol und Bourdelle.

Ein zweiter Artikel über den amerikanischen Markt wird, wiederum reich illustriert, im Spätherbst folgen. Inzwischen hat der Herausgeber des Cicerone Vorsorge getroffen, daß ähnlich auch über den Markt in den Hauptkunstzentren Europas regelmäßig an Hand von Abbildungen berichtet wird. *B.*

Abb. 12. Lorenzo Lotto Männerporträt
The Fearon Gallery, New York

DIE KUNST DES ALTEN AMERIKA UND DIE ALTE WELT

VON LEONHARD ADAM

Schon die Überschrift dieses Aufsatzes hätte noch vor zwanzig Jahren bei den Ethnologen ein Kopfschütteln hervorgerufen, ganz besonders aber bei den Amerikanisten von Fach. Stand es doch noch bis vor verhältnismäßig kurzer Zeit für alle ernsthaften Vertreter der amerikanischen Altertumskunde fest, daß die altamerikanischen Kulturen, von nordostasiatischen relativ geringen Einflüssen abgesehen, auf amerikanischem Boden entstanden seien und sich ohne Einwirkungen von Westen her entwickelt hätten. Die moderne Amerikanistik bildete mit dieser Anschauung einen scharfen Gegensatz zu den Phantasien vergangener Jahrhunderte, die, unter dem Druck des biblischen Dogmas, unter allen Umständen versuchen wollten, wenigstens die hohen Kulturen Mittelamerikas als abhängig von den Kulturen des europäischen, vorderasiatischen und ägyptischen Altertums zu bestimmen. Manche monumentalen mexikanischen Skulpturen erinnern tatsächlich an ägyptische, also hielten die einen die Mexikaner für Nachkommen der Ägypter. Anderen fielen die durch künstliche Deformation bewirkten großen Gesichtswinkel der Mayavölker und die Adlernasen vieler Indianer überhaupt auf, worauf sie meinten, es handle sich um die Nachkommen der zwölf israelitischen Stämme. Eine besondere Stütze erhielten diese phantastischen Theorien durch die selbst in der Neuzeit noch aufgetauchten, ebenso phantastischen Ideen von einem sagenhaften, untergegangenen Kontinent Atlantis. Auf der anderen Seite standen solider auftretende Hypothesen von der nordostasiatischen Herkunft aller amerikanischen Urstämme. Dieser Ansicht war z. B. auch Alexander v. Humboldt. Auf polynesische Einflüsse wiesen schon vor längerer Zeit Forscher wie Mitchell und Pickering hin. Zog man aber von den rein hypothetischen Momenten die wenigen wirklich wissenschaftlich gestützten ab, so blieb kaum ernsthaft Beachtenswertes übrig. Darum verhielten sich die Vertreter der Völkerkunde lange Zeit mit Recht ablehnend, während Außenstehende, zu denen sich später die ja noch jungen Freunde exotischer Kunst gesellten, sich gern über den Boden gesicherter Tatsachen hinaus in die luftigen Höhen abenteuerlicher Spekulationen über allerhand angeblich aus der »Stilvergleichung« ersichtliche »Einflüsse« erhoben.

Nun ist es heute eine feststehende Tatsache, daß eine Anzahl amerikanischer Urstämme schon in vorkolumbischer Zeit gewisse Berührungen mit Trägern außereuropäischer Kulturen gehabt haben. Auf der anderen Seite muß auch heute noch der Rassetypus des amerikanischen Eingeborenen, ungeachtet der Mannigfaltigkeit in Größe, Hautfarbe und anderen Einzelheiten und abgesehen von mongoloiden Einschlägen im Nordwesten als einheitlich und selbständig betrachtet werden. Das gilt ebenso von der geistigen und materiellen Kultur der einzelnen amerikanischen Urvölker. Die eine Einflußzone ist der Nordosten Kanadas und der Vereinigten Staaten. Daß die Normänner lange vor Kolumbus Amerika erreicht hatten, war schon seit geraumer Zeit bekannt. Inzwischen ist von einzelnen Ethnologen eine bestimmte Reihe von Kultureinflüssen ermittelt worden, so z. B. jüngst altisländische Rechtssymbole in Nordamerika durch den Berliner Ethnologen Dr. John Loewenthal. In einer verdienstvollen Artikelserie »Zwölf Vorläufer des Kolumbus« hat der Direktor des

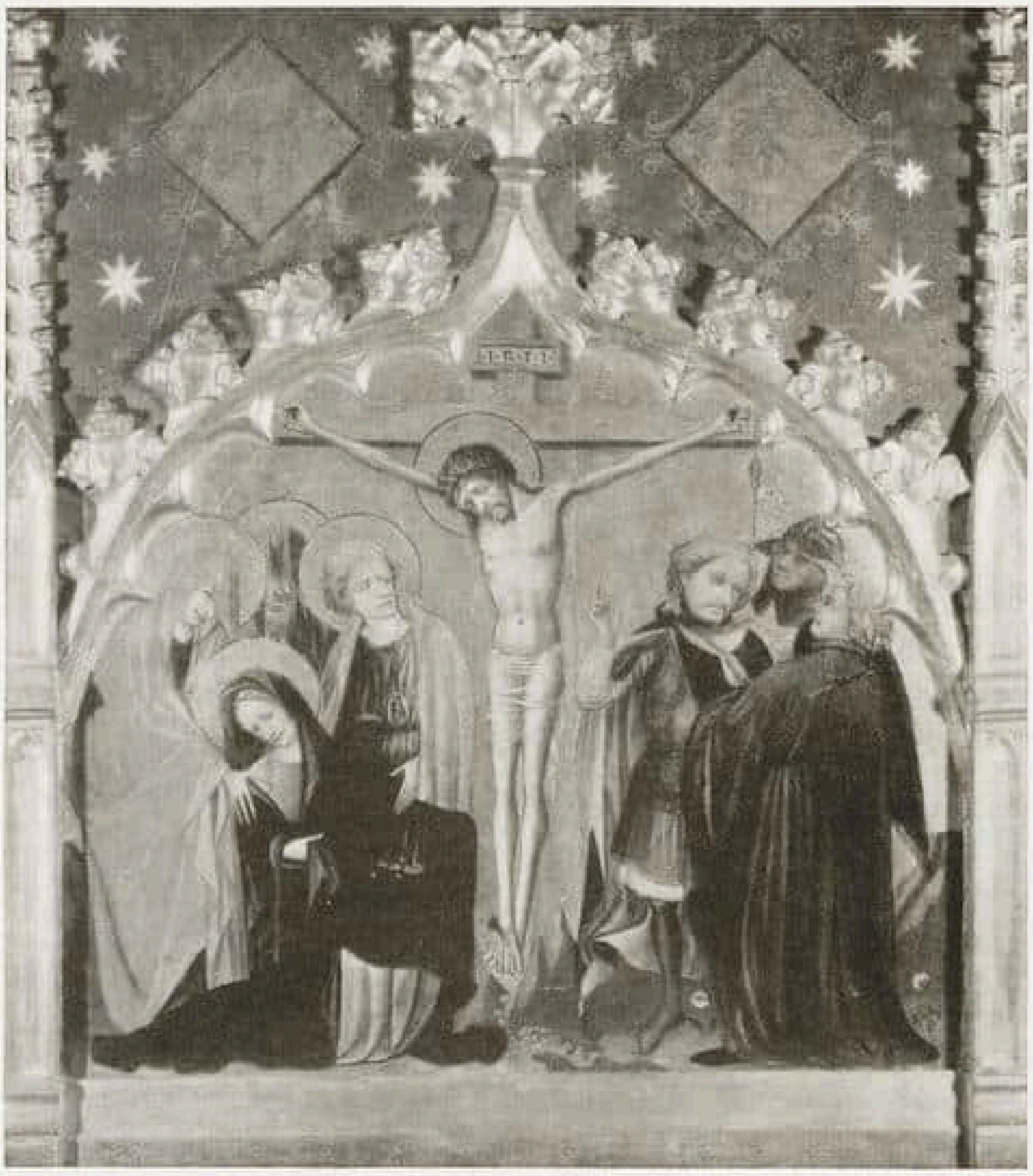


Abb. 15. Südfranzösische oder spanische Schule Kreuztragung
Beginn des 15. Jahrh. The Gallery of P. Jackson Higgs, New York
Zu dem Beitrag Freund »Vom amerikanischen Kunsthandel«

Wiener Ethnographischen Museums, Dr. Fritz Röck, unlängst in der Wochenausgabe des Neuen Wiener Tagblattes eine lebendige Zusammenstellung gegeben. Diese Einflüsse aus dem europäischen Westen erstrecken sich aber, so weit wir heute sehen, nicht etwa auf den Süden der Staaten, geschweige denn auf Mexiko. Irgendeine Bedeutung für die künstlerisch interessanten Gebiete des neuen Kontinents ist nicht ersichtlich. In Betracht kommen als beachtliche Kunstschöpfungen des östlichen Nordamerika überhaupt nur die Elfenbeinschnitzereien und Ritzzeichnungen der Eskimos, die allerdings mit gewissen sibirischen Arbeiten ebenso große Ähnlichkeit aufweisen wie mit solchen der Lappen. Aber diese Parallelität kann ebensogut auf der Ähnlichkeit der Stoffe, Lappen. Aber diese Pumgebenden Natur beruhen. Ferner sind aus dem Nordosten und Osten höchstens noch die Holzmasken der Irokesen erwähnenswert. Künstlerisch sind sie mit den hervorragenden Masken der Nordwestküste nicht zu vergleichen. Kein Anhaltspunkt findet sich dafür, daß die Irokesenmasken nicht uramerikanisch seien.

Von viel größerer Bedeutung ist kunstgeschichtlich das andere Problem, die Frage nach den westlichen Einflüssen von der Südsee her, auf die amerikanischen Kulturen. Man muß sich vergegenwärtigen, daß vom arktischen Nordamerika bis fast zur Südspitze Südamerikas, in ganz großen Zügen betrachtet,

Abb. 14. Salomon Koninck (?) Simson und Delila
The Fearon Gallery, New York
Zu dem Beitrag Freund »Vom amerikanischen Kunsthandel«

vier ausgedehnte und in sich durch zeitlich abgegrenzte Schichten wie durch Stammesverschiedenheiten komplizierte Gebiete zu verzeichnen sind, in denen eine »Kunst« im eigentlichen Sinne existiert hat. Dies ist einmal der Nordwesten, d. h. die Küste des südlichen Alaska und Britisch-Kolumbiens; hier sind Wechselwirkungen mit den Stammeskulturen Nordostasiens vorhanden. Die Physiognomien der Menschen sind kaum eigentlich »indianisch«, viel eher mongolisch. Eine Anzahl wichtiger Gebrauchsgegenstände sind ihnen mit den Nordostasiaten gemeinsam, so der hölzerne Stäbchenpanzer, über den wir Dr. Krickeberg vom Berliner Museum eine wertvolle Studie verdanken und der bekanntlich, wenigstens der Idee nach, in Japan wiederkehrt. Es ist nicht zu leugnen, daß die geschnitzten Totempfähle der Nordwestküste wie auch die Masken an Dinge aus der Südsee erinnern, daß die Ornamentik polynesisch anmutet. Aber für jeden, der einmal die amerikanischen Arbeiten wirklich eingehend betrachtet und ebenso sorgfältig Schnitzereien und Ornamentik aus den verschiedensten Gegenden und Kulturen der Südsee studiert, ist der Unterschied so klar fühlbar, daß wohl eine Verwechslung ausgeschlossen ist. Man mag z. B. Maorischnitzereien, also Polynesisches, oder ganz davon abweichende melanesische Holzbildwerke, z. B. Ahnenfiguren aus Neuguinea, mit nordwestamerikanischen Totempfählen vergleichen (siehe meine »Nordwestamerikanische Indianerkunst«, Orbis Pictus, Bd. 17), man wird immer finden, daß die indianischen

Abb. 15. Ribera Bildnis eines Santiagoritters
The Gallery of P. Jackson Higgs, New York
Zu dem Beitrag Freund »Vom amerikanischen Kunsthandel«

Stücke viel massiger wirken, daß die ornamentale Stilisierung der Konturen stets in Beziehung zu den großzügig gesehenen natürlichen Umrissen des Modells bleibt und niemals die viel verschlungenen Pfade spielerischer Variation beschreitet, die wir aus der Maoriornamentik kennen.

Der zweite Hauptkomplex ist Mittelamerika. Es ist räumlich und sachlich das bedeutendste Gebiet amerikanischer Kunstentfaltung. Aber man mag auch bei den Nichtamerikanisten endlich aufhören, schlechthin mit dem Begriff »Mexiko« zu rechnen, der nicht einmal die heutigen politischen Grenzen eines Kulturengebietes anzudeuten vermag, in welchem sich national und zeitlich so weit auseinanderfallende Phasen finden, wie sie in der alten Welt etwa durch die Begriffe »Antike«, »Byzanz«, »Renaissance«, »Barock« usw. ausgedrückt werden. Was die im engeren Sinne mexikanischen Kulturen betrifft, so hat Walter Lehmann in seinem Entwurf einer altmexikanischen Kunstgeschichte (Orbis Pictus, Bd. 8) eine sehr interessante Tafel veröffentlicht, auf welcher er bereits zu scharfer Gliederung in nationale, historische und stilentwicklungsgeschichtliche Abschnitte gelangt ist: darin setzt er z. B. den Anfang der von ihm so genannten »Prototolteken« in die Zeit um 500 v. Chr. Aber es handelt sich eben nur erst um einen Entwurf. Daß vom eigentlichen Mexiko, dem Hochlande her starke Ausstrahlungen, insbesondere nach Süden, erfolgt sind, ist schon heute sicher, aber über die Einzelheiten befindet sich die amerikanische Archäo-

Aus Tampico. 18 cm hoch. Stein / Mistequilla. 15 cm hoch. Ton / Gegend v. Oaxaca (?). 12 cm hoch.
Berlin, Museum IV Ca 39182 Berlin, Museum IV Ca 19173 Glasierter Ton. Berlin, Mus. IV Ca 38345

Drei Köpfe aus verschiedenen Gegenden Altmexikos

logie noch inmitten der intensivsten Arbeit. Hervorzuheben ist das Problem der Mayakultur, die von den Amerikanern Herbert Spinden und S. G. Morley erforscht wird. Aus Morleys Ergebnissen erschließt W. Krickeberg für die Mayakultur einen Entwicklungszeitraum von rund 2000 Jahren, rückwärts von der spanischen Eroberung 1541. Ganz ungelöst ist noch die Frage gegenseitiger Kenntnis der alten Mexikaner und Peruaner voneinander und ihrer etwaigen Beziehungen zueinander. (Vgl. die Bilder auf S. 108 u. 109 im Februar-Heft 4 des Cicerone.)
Als drittes Hauptgebiet folgt (in der geographischen Reihenfolge) Columbien, das Land der Chibcha. Merkwürdige Menschenfiguren aus Ton, mit langen, schmalen, strichartigen Augen und Lippen, sind für die Chibchakunst charakteristisch. Auch erkennt man an den Plastiken die Wiedergabe des reichen Goldschmuckes, Ketten, Brust- und Ohrzierraten und Helme, an denen die Chibcha ebenso reich waren wie die alten Costaricaner. Daran schließt sich als eigene Kulturprovinz Ecuador. Und südlich endlich folgt das vierte große Zentrum, Peru, mit den Resten seiner gewaltigen Burgen- und Palastarchitekturen, seiner herrlichen, bemalten Keramik (unterschieden nach mannigfachen Stilen, mit der Töpferei von Nasca als Höhepunkt), schließlich mit seiner technisch, ornamental und koloristisch gleich ausgezeichneten Webkunst.
Wenn wir all diese Kulturen, soweit dies heute möglich ist, überschauen und der Problematik ihres Werdens, ihrer Ausstrahlungen und gegenseitigen Beeinflussungen innerhalb der amerikanischen Kontinente gedenken, so wird man zugeben, daß schon aus diesem Grunde alles Forschen nach von außen gekommenen Kulturelementen nur von vorläufiger Bedeutung sein kann. Methodisch hätte man gewünscht, daß erst innerhalb der amerikanischen Gebiete selbst volle Klarheit herrsche, ehe man daran gegangen wäre zu ermitteln, welche Einflüsse über den Großen Ozean her gekommen sind. Aber tatsächlich ist auch hier schon zielbewußte Arbeit geleistet. Der Kulturkreislehre gebührt unstreitig das Verdienst, wenn auch nicht die Zusammenhänge zwischen Amerika und der Südsee zuerst geahnt, so doch praktisch die Brücke geschlagen

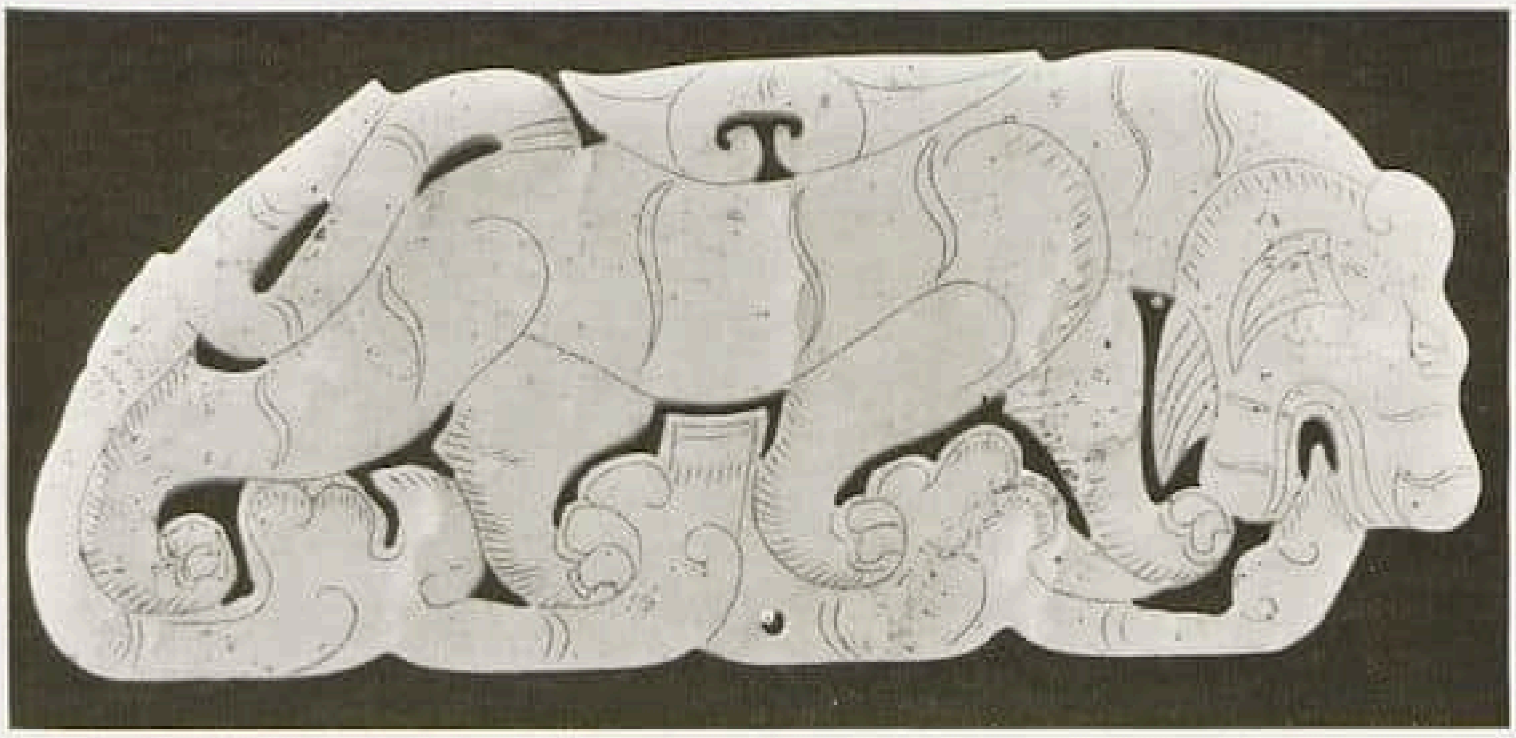
14 cm hoch. Berlin, Museum IV Ca 25 490 — 10 cm hoch. Berlin, Museum IV Ca 21 067
Zwei Alabastergefäße aus Honduras

zu haben. Daß diese Verbindung vorhanden gewesen sein mochte, war schon früher aus bestimmten Tatsachen als möglich zu unterstellen. Hierzu gehören die nachweisbaren etwa zehn Fälle, in denen Schiffe aus den japanischen Gewässern an die amerikanische Nordwestküste durch Meeresströmungen verschlagen wurden; weiter ein Fund chinesischer Münzen in einem Grabhügel an der Nordwestküste (Vancouver). Wenn Forscher wie Grünwedel und F. W. K. Müller schon seit vielen Jahren die Überzeugung hatten, daß die Beziehungen nicht nur bis in die Südsee, sondern noch viel weiter, bis Ostasien reichten, so haben sie sich doch darüber öffentlich lediglich in der Zurückhaltung nicht ausgesprochen, die der Wissenschaft Pflicht ist, solange nicht systematische Arbeit genügendes Material gesichert hat. Die Kulturkreislehre (Gräbner, W. Schmidt, Ankermann, Foy u. a.) bildet ihre zunächst theoretischen Kulturkreise, indem sie diejenigen geographischen Punkte miteinander verbindet, an denen sich gewisse Gemeinsamkeiten an Werkzeugen, Waffen, Bauart, religiösen Vorstellungen, sozialen Einrichtungen finden. Diese Kreise überbrücken den Ozean, sie verbinden Südseeinseln mit Südamerika. Noch hat freilich diese Lehre und Methode die Schwäche, daß sie die internen Entwicklungsvorgänge auf dem amerikanischen Kontinent vernachlässigt, wie sie überhaupt die die Kulturkreise durchschneidenden Stämme und deren Schicksale außer acht läßt. Aber was die Kulturkreisforscher im einzelnen inzwischen geleistet haben, ist solider als ihre eigene Theorie. Vor allem sei eine Abhandlung F. Gräbners erwähnt, in der alt- und neuweltliche Kalender miteinander verglichen und dabei neben anderen frappanten Gleichungen ganz offensichtliche Beziehungen zwischen Mexiko und Ostasien herausgestellt werden. John Loewenthals Arbeiten im 57. Bande der Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft führen sogar gewisse mexikanische Bräuche durch malaiische Vermittlung bis nach Vorderindien zurück.

Für die Kunstwissenschaft ist nun in erster Reihe der Augenschein entscheidend, doch das Vergleichen der Formen gewinnt seinen wissenschaftlichen Wert erst, wenn es parallel geht mit den oben skizzierten Arbeiten der vergleichenden Völkerforschung. Betrachtet man die auf S. 255 gezeigten Alabastergefäße aus Honduras,

Tzapotekisches Gefäß Höhe ca. 40 cm. Ton
Berlin, Museum IV Ca 11 158

so empfindet man sicherlich Anklänge an Gestalt und Ornamentik chinesischer Bronzen. Ein Blick auf die Köpfe aus sehr verschiedenen Stammesgebieten und Zeiten Mexikos, von deren Variationsfülle unsere wenigen Proben (S. 254) nur eine schwache Vorstellung übermitteln, offenbart Anklänge ebenso an melanesische Masken wie an Physiognomien des Dickbauchbuddha, der dritte Kopf aus glasiertem Ton sogar, wenn man will, an Etruskisches. Aber man hüte sich, diesen Beobachtungen andere Bedeutung beizumessen als die eines ganz persönlichen Ähnlichkeitseindrucks! Wenn wirklich, wie Otto Jaekel in seinem Aufsatze »Das Problem der chinesischen Kunstentwicklung«, einer an kühnen Hypothesen reichen Arbeit, es für möglich hält, zur Tangzeit einmal ein mexikanisches figürliches Gefäß nach China gelangt und dort in Bronze kopiert worden sein sollte, so würde doch, wie Jaekel selbst sagt, nur ein Einzelfall vorliegen. Bei dem heutigen Stande der Forschung müssen wir mit Seler und Dieseldorff davon ausgehen, daß Amerika und Asien wenigstens die Zeit ihrer hohen Entwicklung im ganzen selbständig durchgemacht haben. Alle Momente, die für das Gegenteil sprechen, sind erst Einzelheiten, die das Bild in sich geschlossener, aus Rasse und Umwelt bedingter Eigenkultur noch nicht verwischen können. Mit Unrecht hat man mir in der Kunstpresse einmal vorgeworfen, daß ich die Stilvergleichung für nichts achtete. Die Stilvergleichung allein allerdings kann tatsächliche Zusammenhänge niemals herausstellen, sie muß immer parallel laufen mit der Vergleichung der gesamten geistigen und materiellen Kulturen. Heute aber z. B. aus der Ähnlichkeit des chinesischen Drachens mit drachenartigen Schlangendarstellungen in Mexiko oder mit dem sogenannten Schlangendämon auf den Nascagefäßen aus Peru allein Schlüsse auf Zusammenhänge ziehen zu wollen, wäre gewagt und verfrüht. Und wäre wirklich das Urbild des mexikanischen »Drachens« chinesisch — was ich nicht annehme —, so blieben doch die amerikanischen Kunstwerke in noch viel höherem Maße amerikanisch als etwa der japanische Buddha japanisch ist, wenn auch sein Urbild aus dem hellenistischen Gandhāra stammt.



Tiger aus Jade, grauweiß. Länge 19 cm. Um Beginn unserer Zeitrechnung
Ausgestellt im Cernuschi-Museum, Paris Sammlung Dr. Gieseler, Paris

RUNDSCHAU

DIE CHINA-JADE-AUSSTELLUNG IN PARIS

In der Nacht des 2. April eröffnete man im Cernuschi-Museum der Stadt Paris eine China-Ausstellung besonderer Art, die einige Monate dauern wird. In drei Sälen sind die natürlichen Lichtquellen mit schwarzem Sammet verhängt, nur elektrische Birnen beleuchten in siamesischen Schränken und geschickt angeordneten Vitrinen den Salonschmuck der Leute mit berühmten Namen und der Händler. Das Motiv der Schau heißt: „jade et pierres dures." Die drei Säle zeigen alle Farben kostbarer Steine, überreich gearbeitet, schmeichelnd und blendend für das Auge, kurz so, daß ganz Paris hinlaufen wird. Unter diesen Arbeiten des 18. bis 20. Jahrhunderts befinden sich natürlich prächtige Stücke. Aber sie haben doch nur den Zweck, die Leute anzulocken und ihnen den Hauptsaal, den vierten, zu schlucken zu geben. In diesem sind alle dadaistischen Scherze beiseite gelassen. Die alten Jadearbeiten vertragen keine Aufmachung. Dieser Teil der Ausstellung wird in der Geschichte unserer Kenntnis asiatischer Kunst weiterleben. Er beginnt mit Steinproben. Anfänge der Kunst zeigen die neolithischen Beile. Die mächtigen Symbolformen der vorchristlichen Zeit kann man in Europa sicher nicht besser sehen als in der Sammlung Gieseler, Paris, deren Ausbreitung allein die Veranstaltung rechtfertigt. Gieseler sammelt Jade seit langem. Ihm gehört auch das vielleicht schönste Stück, das wir überhaupt kennen (Abb.). Tierdarstellungen sieht man erst seit kurzem in größerer Zahl. Diese Gruppe vertritt in Paris der unvergleichliche Bestand der Kunsthandlung Loo. Von Ausländern haben Eumorfopoulos, London und das Museum für ostasiatische Kunst Köln ihre Vitrinen, die sich gut in den Reichtum der Pariser Sammler einfügen. Ausstellungstechnisch mag die Anordnung nach Bezitzern bedenklich erscheinen, doch war sie eine Notwendigkeit durch die doppelte Absicht der Ausstellung. Eine Verantwortung hätte ihr verdienstvoller Leiter, H. d'Ardenne de Tizac, doch nur bei den frühen Stücken übernehmen können.

Alfred Salmony

MARIA SLAVONA

Das 1858 erschienene Buch von Ernst Guhl, „Die Frauen in der Kunstgeschichte", verdiente längst eine Fortsetzung in unsere Tage. Es käme dann manche Künstlerin zu Geltung und Ansehen, und dann erhielte auch die Malerin Maria Slavona ihre längst verdiente Würdigung. Zwar ist sie in Frankreich anerkannt, in französischen Privatsammlungen und im Luxembourg längst vertreten, zwar besitzen die Museen von Stockholm, Lübeck, Kiel, Düsseldorf, Barmen Bilder ihrer Hand, aber wer kennt trotz alledem den Kunstwert dieser begabten Lübeckerin! Vor kurzem fielen in der verdienstlichen Stillebenausstellung der Galerie Matthiesen zwei Stilleben der Künstlerin durch ihre malerische Kultur auf, und nun bringt die Kunsthandlung Amsler u. Ruthardt in einem Sonderkabinett einige erwählte Bilder der bescheidenen Frau, die in aller Stille ihren 60. Geburtstag feiern durfte,

Maria Slavona — Spielende Katzen
Ausgestellt in der Kunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin

der durch eine reichere Sonderschau in der Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof eine wohlverdiente Nachfeier erhalten soll. —
Maria Slavona, im Jahre 1867 in Lübeck geboren, entstammt einer alten schleswig-holsteinschen Familie. Stauffer-Bern, in Berlin 1888/89 ihr Lehrer, verweist sie auf gepflegte Zeichentechnik und auf die alten Holländer. Nach kurzem Aufenthalt in München kommt sie Anfang der 90er Jahre nach Paris, findet hier die zweite Heimat, lebt in dänischen, französischen, deutschen Keisen der Kunst und Literatur und stellt mit Erfolg im Champs de Mars, im Salon d'automne und bei den Indépendants aus. Kritiker, Kenner, Sammler schätzen ihre Bilder, und im Jahre 1907 belohnt der französische Staatsankauf für das Luxembourg ihr feinsinniges Talent, dem man ein melancholisches Gefühl und eine „grâce verlainienne" nachrühmt. Die Slavona ist eine der wenigen in Frankreich bekannten deutschen Künstlerinnen. Eine Kollektivausstellung bei Cassirer im Jahre 1912 bestätigt diesen Ruf. Berlin wird bald ihre neue Heimat. Neben dem der Hitz und Kollwitz wird ihr Name schnell bekannt, dem Scheffler — der oft für sie eintrat — 1917 einen ehrenden Aufsatz gewidmet hat. Ihre Landschaften, Bildnisse, Stilleben haben eine eigene Kultur. Ihre Kunst entwickelt sich aus herber Klarheit und zartvergrauter Tonigkeit zu reicher blühender Orchestrierung, zu einer Farbkultur reiner Malerei, die in ihren schwebenden Farbklängen Kunst und Geist des sogenannten Impressionismus reizvoll verbindet. Hier ist eine glückliche, heitere Synthese deutsch-nordischer Art und französischen Wesens gefunden, ohne je ins Farblose, Schmierige oder Gewaltsame abzuirren. Maria Slavona ist heute die beste Malerin des Stillebens in Deutschland! — Eberlein

SCHMIDT-ROTTLUFF, CAMPIGLI, THANYI IN DRESDEN

Das Werk Schmidt-Rottluffs bleibt eins der führenden in Deutschland, wie die Ausstellung in der Galerie Arnold (die erste größere übrigens in Dresden) erneut beweist. Neben den Höhepunkten um 1913 und 1919 steht die letzte Zeit als eine der Reife und Erfüllung, der zunehmenden Differenzierung im Farbigen und Formalen. Schmidt-Rottluff war der schroffste in der Form, der distanzierteste im Sujet, der assoziationsloseste unter den Wegbereitern der neuen Kunst. Und er ging dabei bisweilen bis an die Grenze des Miterlebbaren. Heute, wo die Gefahr des Zufälligen durch jahrelanges Ringen um die Ge-

Maria Slavona — Blumenstilleben
Ausgestellt in der Kunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin

setzmäßigkeit gebannt ist, kann Schmidt-Rottluff auf das Einmalige einer Anschauung, einer Erinnerung mit größerer Rezeptivität eingehen, kann mit Farbe, Umriß, Raum unbefangener spielen. Er erreicht dabei in seinen Figurenbildern und Landschaften oft die Intimität eines die Wirklichkeit bejahenden, frohen und befreiten Menschen, ohne etwas von der Präzision seiner Darstellungsmittel einzubüßen. Die Heiterkeit bei aller Disziplinierung ist ein wesentlicher Zug seiner letztentstandenen Bilder, und vielleicht wird sie es sein, die die Ablehnung der immer noch vorhandenen Skeptiker überwindet. Der schöpferische Elan der Vorkriegsjahre hat sich auf alle Fälle auch bei Schmidt-Rottluff trotz Ablehnung, Kunstpolitik und neuer Theorien unvermindert erhalten.

★

Der Italiener Massimo Campigli stellt erstmalig in Deutschland in der Galerie Baumbach aus. Er ist 1895 geboren, kam 1921 als Journalist nach Paris, wurde Maler, blieb Autodidakt. Von alter Kunst liebt er die archaischen Griechen, die Etrusker, neuerdings die Inder, von der neuen Kunst beeindruckten ihn Picasso und Léger. Trotzdem bemüht er sich um eine Darstellung, die sich eher den Kunstanschauungen seiner engeren Landsleute Chirico und Carrà nähert als den Abstraktionen Picassos und Légers. Gefühlsbetonte Gegenstandsnähe verbindet er mit einer zur Abstraktion hinneigenden Umrißklassizität. Die gegenstandsfreie Darstellung reizt ihn um so weniger, als seine Neigung zur individuellen, fragilen Geste ebenso echt ist wie die Tendenz zur verallgemeinernden Qualität der Substanz und des Volumens. Wenn wir hören, daß Campigli Cranach liebt, so sind wir geneigt zu vermuten, daß er auch zu Carpaccio sich hingezogen fühlt, an dessen Ausdruck seine Figuren zuweilen erinnern. — Tihanyi (vgl. „Cicerone" XVI S. 358) hat sich in Paris zu einem konstruktiven Stil aus eindeutigen Formen und starken Lokalfarben weiter entwickelt. Seit den an obengenannter Stelle abgebildeten Arbeiten von 1922 ist das sinnliche und konstruktive Element zu einem allmählichen Ausgleich gekommen, besonders in den Stilleben und den Großstadtkompositionen, während in den Figurenbildern das Ringen um eine verallgemeinernde Form noch sichtbar bleibt. Tihanyi hat sich gerade um das Porträt immer wieder bemüht, auch in letzter Zeit, und seine formalen Kräfte daran geübt. Der Erfolg dieser Arbeit ist bisher mehr der nature morte und dem Städtebild zugute gekommen. Die gegen-

Massimo Campigli Frauen mit weißem Vogel. 1927
Ausgestellt in der Galerie Baumbach, Dresden

wärtige Ausstellung zeigt Tihanyi in einer fortschreitenden, aufsteigenden Entwicklung.

★

Eine kleine Gedächtnisschau bei Kühl zeigt Arbeiten des früh verstorbenen Balten Viktor Magito, der besonders durch seine zeitgemäßen Tanzmasken für Mary Wigman in der breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden ist.

Grohmann

FEININGER IN ERFURT

Der Kunstverein zeigt Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik von Lyonel Feininger. Darunter befindet sich der Holzschnitt, den der Künstler als Jahresgabe von 1927 für die Erfurter Museumsfreunde gefertigt hat, und Leihgaben aus Privatbesitz, wie die erste große Fassung der Barfüßerkirche von 1924. Die Ausstellung läßt Feiningers aufsteigenden Weg von den frühen Grotesken bis hin zu den späteren kubisch gebauten und magisch verklärten Architektur- und Landschaftsbildern nacherleben. Was ihr aber eine erhöhte und für die Erkenntnis des augenblicklichen Standes seiner Kunst entscheidende Bedeutung gibt, sind die sechs letzten Gemälde, die zum Teil schon aus dem Jahr 1927 stammen, und 20 Aquarelle. Sie kommen unmittelbar aus dem Atelier des Künstlers und werden hier zum ersten Male der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Farbe der Aquarelle ist gedämpfter. Sepiatöne herrschen vor: ein Helldunkel, in dem ein Blau, ein Gelb nur noch verhalten schimmern. Das Licht gibt eine letzte Steigerung in der Vergeistigung des Stofflichen, das, seiner Form nach, sich mit dem Natur-Wirklichen zu decken beginnt, ohne daß sich die strenge Linie der Feiningerschen Konstruktionen erweicht. Das gleiche gilt von den späten Gemälden: Seestücken und Architekturbildern. Sie gewinnen aus den Stufungen der gleichen Farbe ihren Reichtum und aus der Einfachheit und Geschlossenheit der Komposition ihre Größe.

—z—

Schmidt-Rottluff Afrikanische Schale
Ausgestellt in der Galerie Arnold, Dresden

L. Tihanyi Constructions-Bild. Paris 1926
Ausgestellt in der Galerie Baumbach, Dresden

Johann Baptist Josef Bastiné Bildnis Fr. Chenet
Aus der Bastiné-Gedächtnisausstellung des Aachener Museumsvereins

BASTINÉAUSSTELLUNG IM SUERMONDT-MUSEUM

Zur Zeit findet in Aachen in den Sälen des Museumsvereins eine Bastiné-Gedächtnisausstellung satt. 1783 in Löwen geboren, ging Joh. Bapt. Josef Bastiné 1804 nach Paris zu David und ließ sich 1811 in Aachen nieder, wo er 1844 starb. Unter den zahlreichen Schülern, die er um sich sammelte und die namentlich im Porträtfach Tüchtiges leisteten, ist besonders Alfred Rethel zu nennen, dessen erster Lehrer Bastiné war. Dieser Wahlrheinländer ist hier einer der besten Porträt- und Gruppenbildmaler seiner Zeit gewesen; in dem unter der preußischen Regierung mächtig aufstrebenden Aachen fand der Meister, namentlich bei den wohlhabenden Tuchfabrikanten zahlreiche Aufträge, so daß uns heute sein Werk einen interessanten Einblick in die alten Unternehmerkreise tun läßt. Gegen Ende seines Lebens, in den 40iger Jahren malte Bastiné auch Landschaften in seinem feinen Frühimpressionismus, wie er auch schon früher landschaftliche Hintergründe in seinen Bildnissen bevorzugte. Auf der Düsseldorfer Jahrtausendausstellung 1925 erregten acht Gemälde von Bastiné aus Aachener Privat- und Museumsbesitz, denen im Ehrensaal bevorzugte Plätze angewiesen waren, Aufsehen. Jetzt ist es Museumsdirektor Dr. Kuetgens gelungen, rund 60 Arbeiten des zu lange Vergessenen aus dem Dunkel hervorzuholen und zu einer Gedächtnisausstellung zu vereinen. r—

SLEVOGT-AUSSTELLUNG IN CHEMNITZ

Eine repräsentative Schau mit 46 Gemälden, 17 Aquarellen und reicher Graphik, umspannend die Zeit von 1888 bis 1927, in der die Bilder der letzten zwei Jahre untrügerisch einen neuen Höhepunkt bedeuten, sieht man zur Zeit in der Kunstausstellung Gerstenberger. Diese Veranstaltung hat das besondere Verdienst, außer den schon bei Bruno Cassirer gezeigten Arbeiten der letzten Epoche, vor allem viele seltene Werke aus Privatbesitz herangezogen zu haben, Stücke der Frühzeit sowohl — beginnend mit dem Bildnis Karl Volls von 1888 und viele Bilder aus dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Einige der Hauptwerke dieser Ausstellung wurden von Dr. Guthmann hergeliehen, aber auch der museale Besitz wurde in reichem Maße herangezogen. n

Auguste Renoir Hütten bei Cagnes. Öl

Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

DÜSSELDORF

In der Galerie Flechtheim sind einige Bilder von Auguste Renoir ausgestellt, Stilleben wie das schöne Blumenstück der Sammlung Nothmann, Porträtstudien, Akte und Landschaften, Motive aus Cagnes, die der Künstler in seinen letzten Jahren malte. Zugleich wird hier die erste umfangreiche Ausstellung von Paul Klee gezeigt. Unter seinen Aquarellen und Ölgemälden zeigen sich manche Anregungen von Kandinsky, über die der Künstler aber hinausgeht, am deutlichsten dort, wo

Ferdinand Spiegel Würzburg

Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

seine Neigung für malerisches Raffinement die von visionärer Phantastik geleitete Komposition beherrscht. Lasch

RUSSISCHE FUNDE

Der russische Maler und Kunstkenner Joseph E. Bras, früher im Ermitage-Museum, Leningrad, und letzthin in der Museumsverwaltung der Stadt Nowgorod — dem einst mit der Hansa eng verbundenen „Großen Nowgorod" — tätig, hat in letzterm eine Reihe glücklicher Funde gemacht. In der Porträtsammlung des Nowgoroder Historischen Museums will Bras ein Werk von Rubens entdeckt haben, und zwar das Bildnis des Kaisers Domitian aus der bekannten Serie der römischen Imperatoren. Wie die ganze Reihe, ist auch das aufgefundene Bild auf eine Eichentafel gemalt und im Stil ganz mit den anderen übereinstimmend. Ferner hat Bras aus dem Museumsmagazin mehrere holländische Originale ans Tageslicht gezogen, u. a. eine vorzügliche Marine des Willem van de Velde und unter den russischen Kostümbildern einige Bildnisse russischer Porträtisten des 18. Jahrhunderts aufgefunden, die bisher in der Kunstliteratur nicht erwähnt waren. Es handelt sich um Werke von Iwan P. Argunoff (geb. 1727), dem Leibeigenen der Grafen Scheremetjeff und Schüler des Stuttgarter Malers G. Chr. Grooth, ferner um Arbeiten von F. St. Rokotoff (1735—1808) und um ein geradezu glänzendes Herrenbildnis von W. J. Rodscheff (1768—1803). Diese Bilder entstammen sämtlich der einstigen Sammlung Strugowschtschikoff. PE

PERSONALIA

Dr. Otto Höwer, zuletzt Hilfsarbeiter in der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin, ist kürzlich als Assistent in die Kunsthalle in Kiel und in das kunsthistorische Seminar der Universität berufen worden. Dr. Höwer hat mehrere Arbeiten auf dem Gebiet der vergleichenden Architekturgeschichte veröffentlicht.

Augusta von Zitzewitz Zwillinge
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

ZUM NEUEN BAUEN

DER WETTKAMPF UM DAS HAUS DER NATIONEN

Es handelt sich um den größten, internationalen Wettbewerb seit der „Chicago-Tribune". Gegen 400 Entwürfe sind eingegangen. Ein großer Teil der Avant-Garde hat sich beteiligt und wir sind gespannt, inwieweit die Reaktion noch Macht hat, die Entwicklung zu unterbinden.

Dieser Tage trat das Preisgericht in Genf zusammen und hat die Absicht drei bis vier Wochen zu tagen, ehe das Urteil gefällt wird, was für eine Behausung der Völkerbund sich zu geben gedenkt.

Es wird nicht mehr lange gehen, bis das Interesse an der architektonischen Gestaltung die Allgemeinheit erreicht haben wird. Heute ist es noch nicht der Fall. — Interesse an architektonischer Gestaltung setzt ein, ehe die Dinge stehen, solange sie noch im Fluß sind, nicht erst, wenn sie unabänderlich wurden.

In Zeiten des Übergangs wie der unsrigen, läßt sich absolute „Qualität" schwer festlegen, zumal in traditionsgesättigtem Gebiet, wie dem der Architektur. Was etwa einem Vertreter der Académie des beaux arts als erfüllt mit den schönsten Traditionen des Landes erscheint, ist für einen Vertreter unserer Zeit schlimmster Museumsmuff. Und was für einen Architekten des neuen Bauens klare Erfüllung von Zeitnotwendigkeiten bedeutet, ist dem Akademiker Barbarei oder modischer Bluff. — So werden architektonische Preisgerichte heute fast immer zum Wettkampf zweier Anschauungen. In Genf dürfte das besonders deutlich werden, wo die verschiedensten Kulturkreise aufeinander stoßen.

Das Bauprogramm ist so außerordentlich reizvoll, daß man begreift, wenn es jedem Architekten in den Fingern gezuckt hat, da mitzumachen. Handelt es sich doch darum, einen Saal — dies ist der Kernpunkt des Projektes — für zweitausend Menschen zu errichten, einen Saal, der ganz Ohr zu sein hat, damit keine Welle verloren geht, keine Wortnuance der oft von den fremdesten Idiomen gefärbten Umgangssprache. Etwas ganz anderes also wie ein Parlament, in dem Vertreter einer oder höchstens zwei bis drei verschiedener Sprachen sitzen. Einen Saal, der diesen gesteigerten Bedingungen entspräche, gibt es heute noch gar nicht. Alle Hilfsmittel der akustischen Erkenntnis, jede Inanspruchnahme neuer Materialien werden nötig sein, um aus einem so groß dimensionierten Volumen ein einziges Höhrrohr werden zu lassen! Dazu braucht es restlose Hingabe an das akustische Phänomen. Mit repräsentativen Mitteln ist das jedenfalls nicht erreichbar. Es wird sich zeigen, ob die neue Baukunst schon zu so hohen Formulierungen fähig ist.

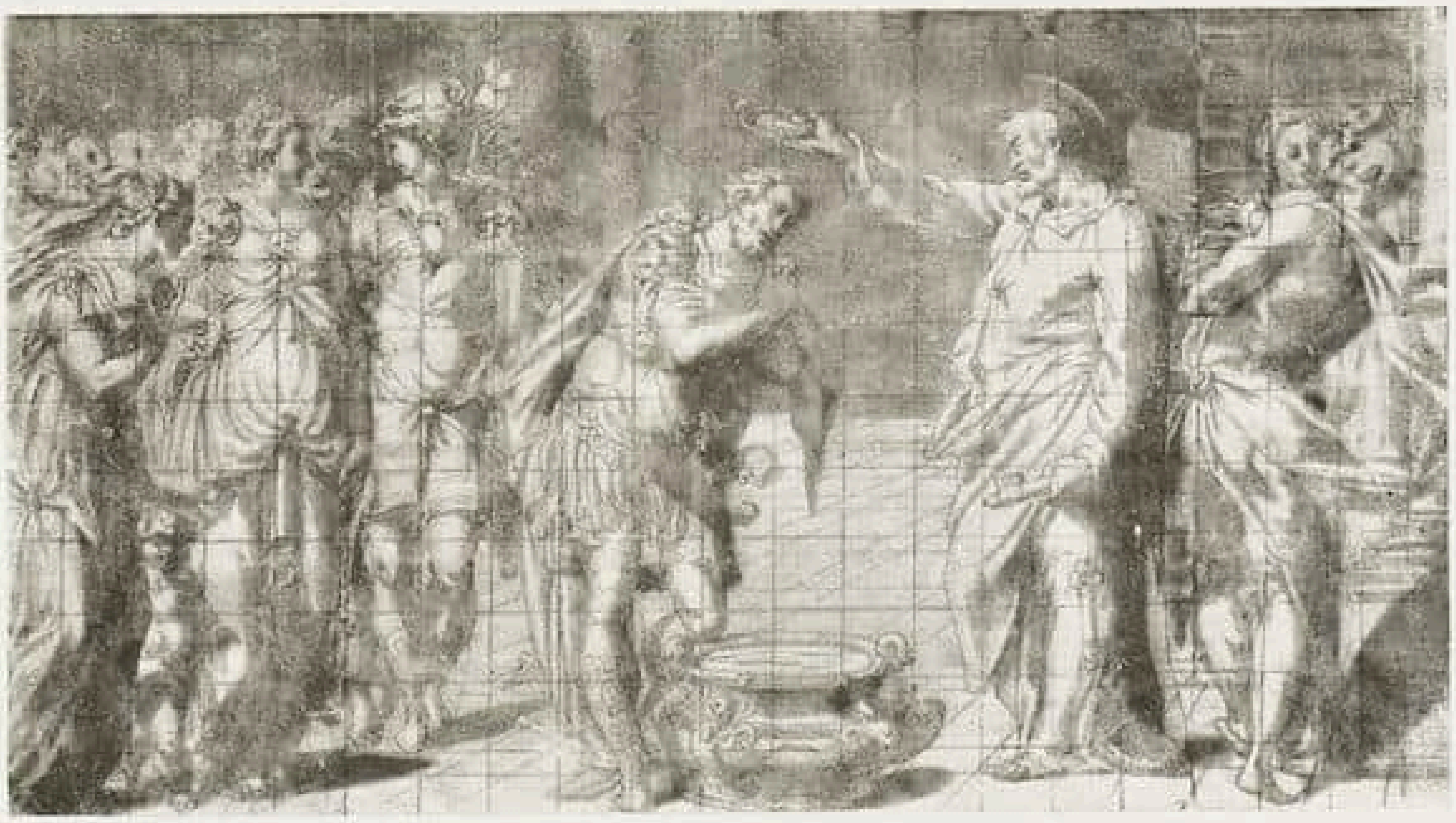
Werden aus den 6—8 km-Plänen die richtigen gewählt werden? Man darf schon mit ein wenig Totalisatorspannung fragen: Wer wird siegen? Wird ein Ungeheuer wie das Haager Friedenspalais, ein Bau etwa im Sinne der Académie des beaux arts oder ein Bau unserer Zeit gekrönt werden? Dies hängt von den Richtern ab. Als das Programm ausgeschrieben wurde, haben wir an dieser Stelle auf die Zusammensetzung des Preisgerichtes hingewiesen. Es zeigte sich dabei, daß die Nordländer mehr Vertreter unserer Zeit gewählt hatten; die romanischen Länder wählten Vertreter der Stilarchitektur. Der Stimmenzahl nach dürften die Vertreter des Historismus in der Mehrzahl sein, doch sind Überraschungen möglich.

Die äußersten Pole am Preisgericht sind der Franzose Lemaresquier und der Schweizer Karl Moser. Der Franzose: Académie des beaux arts; der Schweizer: ein Mann, der über sich und seine Generation hinaus fähig ist, der Zukunft zu dienen. Wo es in der Schweiz mit ihrem reaktionären Architekturbetrieb junge Ansätze hat, sind sie auf seine Schülerschaft zurückzuführen.

Lemaresquier hat in seinem Leben nicht viel gebaut, seine Hauptleistung ist das Haus des Epiciers Potin am Boulevard Sébastopol in Paris, in üblicher Louis-seize-Jugendstilmischung, jedoch bekleidet er eine hohe Stelle der Legion d'honneur und ist der intime Freund eines mächtigen Staatsmannes.

Hoffentlich gibt es keinen Kompromiß: klassizistische Langweile. Hoffentlich eine klare Entscheidung! Wird ein leichter schwebender Bau aus Glas, Eisen, Beton oder eine französische Beaux-arts-Größe — wie z. B. der Franzose Tronchet — mit einer Kuppel à la Michelangelo den Sieg davon tragen? Funktion oder Repräsentation?

Das Urteil wird unbewußt das Schicksal aussprechen, das den Völkerbund erwartet. Ist er eine repräsentative Kulisse, in der die alten Gewalten das Lammfell tragen oder hat er eine Völker bindende Funktion zu erfüllen. Mehr als anderswo wird man hier, wo keine finanziellen Hemmungen bestehen, aussprechen können: Zeige mir, wie du wohnst und ich will dir sagen, wer du bist. Giedion



Caravaggio Der hl. Peter tauft den centurio Cornelius. Sepia (20×56 cm)
Kat.-Nr. 79 der Versteigerung bei P. de Vries, Amsterdam, am 10. und 11. Mai

SAMMLER UND MARKT

DE VRIES-AMSTERDAMM

Die bereits an dieser Stelle kurz angekündigte Versteigerung von Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung C. Morin-Paris, die bei de Vries am 10. und 11. Mai stattfindet, bringt rund 560 Blätter von erlesener Seltenheit und Qualität unter den Hammer, so daß dieser Vente ein mehr als nur europäisches Interesse zukommt. Originalzeichnungen von Tizian, Tintoretto, Michelangelo, Rafael, Rembrandt, Rubens, Hans Baldung, W. Huber, die neben vielen anderen Seltenheiten dieser vorzüglich gearbeitete und mit einem reichen Tafelanhang versehene Katalog beschreibt, sind sicher nicht alltäglich und daß neben diesen großen Namen auch andere Kapitel der älteren Kunst hervorragend zur Geltung kommen, gibt der ausgezeichneten Sammlung ein durchaus universales Gepräge. Vorzüglich sind z. B. die Zeichnungen der italienischen Seicentisten, sehr vielseitig die Arbeiten der niederländischen Kunst des 15.—17. Jahrhunderts vertreten. Nicht zu vergessen auch einige Hauptblätter der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, so von Fragonard, Boucher, Bouchardon u. a. Der ganze Reichtum einer derartigen Sammlung ist nicht mit wenigen Zeilen zu umschreiben. Nachdem sich aber neuerdings das allgemeine Interesse am Markt wieder sehr lebhaft dem Gebiet auch der Handzeichnungen alter Meister zuwendet, muß mit interessanten Ergebnissen dieser Vente gerechnet werden, über die später zu sprechen ist. B

BERLIN

Am 4. Mai werden Waffen aus dem staatlich-historischen Museum in Dresden bei Lepke versteigert werden, also Bestände aus der alten Wettiner Rüstkammer. In erster Linie handelt es sich um Handwaffen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unter den Feuerwaffen befinden sich auch einige doppelläufige Faustrohre. Die Harnische gehören fast durchweg dem 16. Jahrhundert an. Besonders zu nennen wäre ein Panzerkragen von der seltenen Art des echten Kettengeflechtes mit geschweißten und genieteten Ringen, wie solche in Osteuropa Ende des 16. Jahrhunderts getragen wurden. Auf dem Gebiete der Jagdwaffen ragt eine schöne eisengeschnittene Garnitur Kurfürst Johann Georgs I. hervor.

Bei Jacob Hecht wird anfangs Mai die Sammlung Haenert versteigert werden: hervorragende Fayencen und Porzellane aus deutschen Manufakturen, Holz- und Steinplastik und interessantes Kunstgewerbe früherer Epochen.

Vom 10. bis 12. Mai wird bei Hollstein & Puppel eine sehr wichtige Kupferstichsammlung aus süddeutschem Besitz, Dubletten deutscher Kupferstichkabinette und andere Beiträge versteigert werden. Es handelt

sich um Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabekunstblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, darunter solche von Cranach, Dürer, Rembrandt, Schongauer, Aldegrever, Altdorfer, Bega, Beham, Bergheim, Bol, Bonnet, Callot, Canaletto, Delff, Demarteau, Drevet, van Dyck, Goltzius, Hirschvogel, Hollar, Hopfer, Lasino, Lautensack, Leyden, Nanteuil, Ostade, Pencz, Schäufelein, Waterloo, Watteau u. a. Endlich sei auch noch auf farbige deutsche und schweizer Ansichten hingewiesen. Aus dem vorhandenen Material greife ich die wesentlichsten Objekte heraus: Von Lukas Cranach 14 Blatt „Die Passion", eine bis auf das Titelblatt vollständige Folge in Probedrucken vor dem Text, jedes Blatt altkoloriert und mit Gold gehöht. Eine im Handel außerordentliche Seltenheit. Von Augustin Hirschvogel Landschaft mit Stadtansicht und Schloß im Hintergrund, B 74 Schw. 74, ein besonders schönes Exemplar mit Plattenrändchen. Unter den Rembrandts die „Windmühle", B 233, ein früher Abdruck mit Plattenton in besonders guter Qualität. Von Schongauer die „Große Kreuztragung", B 21, auf Papier mit dem kleinen Ochsenkopf, ganz besonders schön. K

MÜNCHEN

Am 12. Mai läßt Victor Manheimer den zweiten Teil seiner Bibliothek, eine geschlossene Barocksammlung, durch die Firma Karl & Faber versteigern. Der Katalog umfaßt 707 Nummern und bildet einige der wichtigsten Stücke ab. Es läßt sich zum Hinweis auf diese Versteigerung hier nur zusammenfassend sagen, daß es heute schwer, vielleicht unmöglich sein dürfte, eine derartig vollständige Sammlung deutscher Barockpoesie zusammenzubringen, wie es hier dem großen Spezialwissen eines Fachgelehrten in jahrzehntelanger Arbeit gelungen ist. Wenn man nur die bedeutendsten Folgen von Grimmelshausen, Gryphius, Harsdörffer über Moscherosch zu Rist und Zesen durchgeht, wie selten mal eine Lücke! Wie selten ein minderes Exemplar! Und doch weiß der Kenner, daß für kein Gebiet der deutschen Literatur sich so spärliche Zeugnisse erhalten haben. Der Katalog ist eine wertvolle Bibliographie, die Unica und Rarissima birgt. Leider enthält er sich jeder Seitenzählung der aufgeführten Werke und gibt in den beschreibenden Anmerkungen oft weitschweifige Belehrungen an Stelle präziser Angaben. So kann man doch z. B. von dem „Kronjuwel" der Sammlung, der „Geharnschten Venus" nicht sagen, daß es nie im Handel war, wenn es erst vor zwei Jahren in der Versteigerung Koester gleichfalls in einem vorzüglichen Exemplar ausgeboten wurde. Ho

Blanker Feldharnisch mit Helm. Um 1600
Versteigerung am 5. Mai bei Rud. Lepke, Berlin

STUTTGART

Durch die Kunsthändler Felix Fleischhauer und Otto Greiner wird in der Zeit vom 3.–6. Mai der Nachlaß Ernst Spannsail versteigert, der eine der vielseitigsten Privatsammlungen umfaßt mit insgesamt über 1400 Nummern, die ungefähr alle Gebiete hoher und angewandter Kunst umfassen. Fast die Hälfte der Bestände verteilt sich auf die alten Gläser, Miniaturen, Keramik und Porzellan. Unter dem letztgenannten steht Ludwigsburg an erster Stelle, aber auch die anderen süddeutschen Manufakturen (Höchst, Ansbach, Nymphenburg) sind hervorragend vertreten und speziell das figürliche Porzellan enthält ein Paar der ganz seltenen Ludwigsburger und Frankenthaler Modelle.
Unter den Gemälden gibt es einige interessante

Dürer. Die Madonna mit Sternenkrone und Zepter. B. 32

Kat.-Nr. 581 aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, vom 10.—12. Mai

deutsche Bilder des 18. Jahrhunderts (J. H. Tischbein) und eine frühe Landschaft von Jos. Ant. Koch.

Nicht zu vergessen endlich die Möbel. — Das Vorwort zum Katalog, der 16 Tafeln enthält, schrieb der Stuttgarter Museumsdirektor Dr. Buchheit. G

BOERNER-KATALOGE

Von den großen Boernerschen Auktionen alter Graphik, die in der ersten Woche des Mai stattfinden, verdient der Katalog der Spezialsammlung alter Holzschnitte Josef Wünsch aus Wien besondere Beachtung insofern, als es Holzschnitt-Sammlungen solchen Umfanges und von solcher Bedeutung kaum irgendwo in Privatbesitz gibt oder gegeben hat. Es hängt das mit Geschmacksrichtungen der Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts zusammen, die den starken Ausdruck und die primitiven Formen des älteren Holzschnittes nicht schätzen und nur die Holzschnitte weniger großer Künstler wie Dürer, Cranach u. a. in ihre Sammlungen aufzunehmen pflegten. In letzter Zeit hat hier ein starker Wandel eingesetzt, der sich auch darin ausdrückt, daß die Wissenschaft sich erst seit zehn oder zwanzig Jahren dem Gebiet des Holzschnittes im 15. und 16. Jahrhundert zuwandte. Es ist erstaunlich, wie weit selbst im 16. Jahrhundert die Werke der großen Künstler auf diesem Gebiet noch unsicher in ihrer Zuschreibung sind. Der Boernersche Katalog, der das breite Gebiet umfaßt und die größten Seltenheiten verzeichnet, hat sich bemüht, der neuesten Literatur Rechnung zu tragen und stellt deswegen selbst schon ein wichtiges Nachschlagewerk dar, das durch umfänglichen Bilderschmuck in seiner Wirkung unterstützt wird. Begreiflicherweise ist der Bücherfreund an dieser Sammlung ebenso interessiert wie der Kunstfreund. Die Buchillustration spielt eine bedeutende Rolle. Ausführliche bibliographische Angaben erleichtern auch hier die Benutzung des Katalogs. Mit Recht schließt die Vorrede: „Möge die Versteigerung dieser Sammlung dazu beitragen, den meist noch sehr lückenhaften Holzschnittbestand der öffentlichen und privaten Sammlungen in aller Welt zu stärken. Versäumtes ist hier besonders schwer nachzuholen." T

DER KATALOG DER VENTE PAUL BUREAU

Die Nachlaßversteigerung der Sammlung Bureau findet bei Georges Petit in Paris unter der Leitung von Me. Lair-Dubreuil und Me. Henri Baudoin in zwei getrennten Abschnitten statt. Am 20. Mai kommen alte Meister — vorwiegend Holländer des 17. Jahrhunderts — ein Teil der älteren Zeichnungen — in der Hauptsache französische Blätter des 18. Jahrhunderts — die Bilder und Zeichnungen der französischen Impressionisten und einige Bronzen zur Versteigerung, rund 125 Nummern, deren alles andere weit überragender Mittelpunkt rund sechzig Arbeiten Daumiers sind, der hier in einer Qualität und Vielseitigkeit vertreten ist, die allein schon diese Vente zu einem Ereignis durchaus ungewöhnlicher Art machen. Dabei handelt es sich sowohl bei den Zeichnungen, Aquarellen als auch bei den Gemälden um allererste und berühmte Stücke, die sämtlich in dem schönen Katalog in hervorragenden Lichtdrucken reproduziert sind. Über die Einzelheiten der Versteigerung wird im nächsten Heft A. Dreyfus noch eingehender berichten. Hier ist vorbereitend nur anzumerken, daß allein dieser kostbare Katalog der Sammlung Bureau die

weiteste Beachtung der Sammler, Händler und Kunstfreunde verdient und eine wertvolle Bereicherung jeder Kunstbibliothek bedeutet.
Für den zweiten Teil der Vente, die am 23. und 24. Mai stattfindet, ist ein besonderer, nicht illustrierter Katalog erschienen. Diese Abteilung, die rund 300 Nummern zählt, umfaßt neben Gemälden älterer und neuerer Meister, vorwiegend wieder ältere Handzeichnungen und Aquarelle, Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Unter diesen seien in erster Linie Arbeiten von Corot, Courbet, Delacroix, Gericault, Diaz, Th. Rousseau namentlich hervorgehoben. B

BERLIN

Die am 12. April bei Paul Cassirer versteigerte Sammlung Leo Lewin ergab unter lebhaftester Anteilnahme der Sammler, Museumsdirektoren und des führenden Kunsthandels sehr interessante Einzelergebnisse und brachte ohne Zuschlag rund 375 000 Mark, obwohl einige hochlimitierte Einzelwerke beim Ausgebot zurückgezogen wurden. Besonders fest war diesmal der Markt in Liebermann-Werten, die zum Teil Rekordpreise erreichten. August Gauls „Kleiner Tierpark" wurde im ganzen von der Nationalgalerie ersteigert. Sämtliche Einzelpreise sind in den „Ergebnissen" dieses Heftes mitgeteilt. B

BERNHARD KÖHLER †

Im 78. Lebensjahre ist Ende März der Berliner Sammler Bernhard Köhler gestorben, dessen Sammlung für die Kunst der jüngsten Generation etwa dasselbe bedeutet, was die Sammlung Arnhold für die Epoche des Impressionismus war. Greco, Cézanne, van Gogh — auf der einen Seite, als die Stammväter der jüngsten Bewegung, Marc, Macke, Kokoschka, Feininger, Kandinsky, Chagall auf der anderen Seite, das sind die Brennpunkte dieses unerhört lebendigen Sammlerprogramms gewesen, zu dem sich der alte Herr in seinen stillen Mußestunden bekannt hat.
Was aus diesem in seiner Art einzigartigen Kunstbesitz werden wird, ist vorläufig nicht bekannt. n

FRITZ COHEN †

In Bonn verstarb am 1. April plötzlich an den Folgen eines schlimmen Herzleidens im Alter von 54 Jahren der Verleger Fritz Cohen, Inhaber der bekannten Verlags- und Sortimentsbuchhandlung Friedrich Cohen, die 1829 in Bonn begründet wurde und zu den

Colijn de Coter Die Hölle
Teilstück aus dem »Jüngsten Gericht«
Früher in St. Alban zu Köln
Versteigerung am 5. Mai bei Math. Lempertz, Köln

ersten Firmen dieser Art in der Rheinprovinz rechnet. Autoren wie E. R. Curtius, Th. Bertram, Prinzhorn u. a. gehören mit ihren Werken zu diesem Verlag, in dem früher schon Justis „Velazquez" erschienen ist und der später auch Justis Briefe aus Italien und Spanien herausbrachte, die bekanntlich eine große Kunstgemeinde gefunden haben. Ein glücklicher Gedanke des Verstorbenen war die Herausgabe der „Kunstbücher deutscher Landschaften", in denen ausgezeichnete Bände von Beenken, Renard, Heise, W. Cohen, Kunze u. a. erschienen sind. Zu allerletzt verlegte Fritz Cohen die große Festschrift zum 60. Geburtstag Paul Clemens, die in diesen Blättern noch eine eingehende Würdigung finden wird. Beweis genug, daß auch die deutsche Kunstwissenschaft Grund hat, den Verlust grade dieses in jeder Beziehung vorbildlichen Verlegers und Kunstfreundes zu beklagen. b

BERLIN—PARIS

Der Berliner Kunsthistoriker und frühere Mitarbeiter bei Paul Cassirer Dr. Alfred Gold,

Lukas Cranach d. Ä. Die Messe des hl. Gregor
Versteigerung bei Rud. Bangel, Frankfurt a. M., am 17. Mai 1927

der nach dem Kriege mehrere Jahre in Paris als Einkäufer und Vertrauensmann für den internationalen Kunsthandel tätig war, hat sich in Berlin W 10, Viktoriastr. 15, I (Telephon: Lützow 1103) niedergelassen. Er zeigt Kunstfreunden und Sammlern Gemälde der impressionistischen und ihnen verwandter Künstler: Cézanne, Daumier, Corot, Renoir, Monet, Sisley, Matisse, Derain, Utrillo. r

DIE TIEPOLOS DER VILLA GIROLA am Comersee, die zuletzt bei Ch. Sedelmeyer in Paris waren und vordem lange Zeit der Familie Artaria gehörten, sind neuerdings in den Besitz der Galerie van Diemen gekommen, die sie, ein Ereignis besonderer Art, zur Zeit in ihren Berliner Räumen ausstellt. Die drei Wandgemälde, ca. 1740 entstanden, symbolisieren antikisch die Elemente Luft, Erde und Wasser in den Darstellungen der Juno und Luna — Bacchus und Ariadne und dem breiten Mittelstück, dem Triumph der Amphitrite. Ein viertes Wandbild, diesen symbolischen Zyklus abschließend und das Feuer als Element, auf die „Schmiede des Vulkan" übertragen, darstellend, scheint endgültig verloren gegangen zu sein. Sowohl Pompeo Molmenti wie Ed. Sack, die beiden bekannten Biographen des Giambattista Tiepolo, haben sich eingehend mit diesen Werken des großen Venezianers befaßt. Uns will scheinen, daß Tiepolo diesen Gemälden, die mit Öl auf Leinwand gemalt sind, den vollen Elan seiner malerischen, leuchtenden Kraft gegeben hat und daß sie außerdem monumental sind wie wenige Bilder der Zeit. Der Eindruck dieser Bilder, die ich zuerst 1913 bei Sedelmeyer sah, hat sich unter dem Einfluß des europäischen Kunstgeschehens unserer Zeit nur verstärkt. Göttliche, freie, erdenthobene Kunst! Es wäre schade, wenn diese Bilder Deutschland verlassen müßten oder nicht wenigstens in einem großen europäischen Museum eine Stätte fänden. B

ZWEI UNBEKANNTE SIENESISCHE PRIMITIVE IN BERLIN

VON JÖRG TRÜBNER

Ein Gebiet, auf dem im allgemeinen das sammelnde Publikum vor den Kunsthistorikern die Führung übernommen hat, ist die gotische Malerei in Italien. Auf Deutschland treffen diese Verhältnisse zwar nicht zu, aber nicht etwa wegen des Eifers seiner Kunstkritiker, sondern wegen der mangelnden Liebe des Publikums. Ein ganz besonderes Stiefkind bildet dabei die Malerei der zweiten Trecentohälfte in Siena. Deshalb bin ich froh, hier zwei Bilder aus diesem Abschnitt veröffentlichen zu dürfen, die sich beide in Berlin befinden, das eine in öffentlichem und das andere in privatem Besitz.

Das Bild der Sammlung Goldschmidt ist oben und unten um etwa ein Viertel seiner ursprünglichen Höhe gekürzt, so daß man von dem abschließenden Spitzbogen nur noch den Ansatz an den Seiten sieht. Im übrigen sind Goldgrund und Farben sehr gut erhalten. Die Tafel mit der thronenden Madonna, dem Kinde, zwei Engeln und den Heiligen Katharina und Bartholomäus bildete wahrscheinlich die Mitte eines Triptychons.

Auffallend ist die herbe Bewegung, mit der die Mutter von dem auf ihrem Knie hieratisch starr stehenden Kinde zur Seite rückt, und das intensive Zuschauen der beiden Engel, deren Körper die Bewegung der Muttergottes mitmachen. Beides ist den Lorenzetti und ihren Nachfolgern eigentümlich, zu denen auch Niccolo di Buonaccorso gehört, dem wir dieses Bild bei näherer Betrachtung zuschreiben müssen.

Tafel des Niccolo di Buonaccorso 25×19 cm
Sammlung Goldschmidt, Berlin

Eine ähnliche Komposition hat der Meister mehrmals verwendet. So in einem Bilde des Bostoner Museums. Man sieht auch dort den Thron mit Armlehnen, Wangen und spitzgiebligem Rücken, der von einem Brokat bedeckt, auf einer breiten Stufe steht, dahinter die Engel und davor die Heiligen. Ganz ähnlich ist der Verlauf des dunkelblauen Marienmantels auf beiden Bildern.

Tafel des Luca di Tommè 75×50 cm
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin / Nr. III, 59

Über dem Kopf läßt er ein wenig die Haare frei, bedeckt rechts die Schulter und teilweise den Arm und fällt dann in der ganzen Breite des Schoßes nach unten. Die ruhig und weich fließenden Gewandfalten kann man auf diesen Bildern wie auf allen anderen des Meisters sehen. Genau so charakteristisch sind die langen drahtähnlichen Finger und die Bildung der Köpfe. Die weiblichen Profilköpfe sind regelmäßig in ein Dreieck komponiert, dessen Ecken auf der Stirn, am Ohr und am Kinn liegen. Auch den von Falten gefurchten Kopf des Bartholomäus findet man ähnlich bei dem Nikolaus der Bostoner Tafel wieder. Da das hier besprochene Bild noch stärker unter dem Einfluß der Lorenzetti steht als die meisten anderen Werke von Niccolo di Buonaccorso, wird man es wohl in die früheste Zeit des Meisters, ungefähr zwischen 1350 und 1360, ansetzen dürfen, womit es sein frühestes bekanntes Werk ist.

Das andere Bild, das hier besprochen werden soll, befindet sich im Depot des Kaiser-Friedrich-Museums, wohin es 1821 mit der Sammlung Solly gelangt ist. Früher schloß die Tafel oben in einem Spitzbogen. Jetzt ist sie durch Abschneiden und Ausfüllen der entstandenen Zwickel in ein rechteckiges Feld verwandelt. Die alten Teile, die man auch in der Abbildung noch leicht von dem ergänzten Goldgrund in den oberen Ecken unterscheiden kann, sind gut erhalten, so daß die helleuchtenden Farben den für die zweite Trecentohälfte so typischen bunten Eindruck hervorbringen. Die Darstellung der auf einem Kissen hockenden Madonna al latte zwischen den zwölf Aposteln mit der Taube und der Erscheinung Gottvaters in einer Seraphimglorie, die von vielen anbetenden und musizierenden Engeln umflogen wird, ist recht ungewöhnlich. Den ersten Anlaß, dieses Bild mit dem Werk eines bestimmten Meisters zusammenzubringen, gab der Vergleich mit dem signierten und 1370 datierten Polyptychon des Luca di Tommè in der Galerie von Rieti. Die Ähnlichkeit beider Bilder ist so klar, daß man

leicht in beiden Werken die gleiche Hand erkennt. Leider fehlt eine gute Photographie des Altars in Rieti, so daß wir hier auf den Vergleich mit einem anderen Werk des Luca di Tommè angewiesen sind, dem signierten und 1367 datierten Polyptychon in der Akademie von Siena mit der Anna Selbdritt im Hauptfelde. Dabei vergleicht man am besten nur einige Einzelheiten, die beiden Werken gemeinsam sind. An den Gesichtern die schmalen Augen und Nasen und das vorgeschobene Kinn, an den Händen die auffallende Krümmung der vier äußeren Finger um den ruhig liegenden Mittelfinger und an den Gewändern die tiefeinschneidenden und eckig sich stoßenden Falten. Im besonderen sei auf den ähnlichen Verlauf des Mantelsaums bei Petrus auf unserem Bild und bei der Maria auf dem Bild in Siena aufmerksam gemacht, ebenso auf die gleiche Stellung der Füße des Christkindes bei beiden Werken. Die Entstehungszeit unseres Bildes muß wegen der außerordentlichen Ähnlichkeit mit dem leider hier nicht abgebildeten Polyptychon in Rieti nahe bei 1370 liegen.

Polyptychon des Luca di Tommè — Akademie, Siena

EINE CHINESISCHE TIERPLASTIK DER SUNGZEIT

VON LEONHARD ADAM

Tierplastiken bilden einen großen Teil der T'ang-Arbeiten in Ton, mit denen in jüngster Zeit der europäische und der amerikanische Chinakunstmarkt beinahe schon überschwemmt wird. Sicherlich sind nicht wenige Fälschungen darunter, aber man muß bedenken, daß das Interesse für diese älteren keramischen Stücke noch jung ist und daß daher das Vorhandene nicht in dem Maße erschöpft sein kann wie etwa das Porzellan späterer Epochen. Unter den T'ang-Figuren spielen die Tierplastiken bekanntlich eine große Rolle. Besonders ragen die Pferdedarstellungen hervor. Es ist ein schwerer Schlag, teils im Trabe, teils stehend dargestellt, stets etwas heroisch anmutend. Die Kamelstatuen sind dagegen zuweilen eher humoristisch. Seltener nun sind unter diesen Grabbeigaben der T'ang-Zeit Darstellungen von Hunden, und hier tritt an Stelle des Gravitätischen als Ausdruck einer scharfen Naturbeobachtung eine gewisse Innigkeit. Indessen liegen die Anfänge der Hundedarstellung noch früher, wie vereinzelte Arbeiten der Wei-Zeit erweisen. Unser Bild zeigt die Gestalt eines liegenden Hundes aus Marmor in dem schönen graugelblichen Ton naturgewachsener Marmorpatina. Die Länge beträgt 48½ cm, die Breite 31 cm, Höhe 32 cm. Der Kopf ist aufmerksam nach der Seite gerichtet, die Hinterläufe sind angezogen, und das Tier erweckt so den lebendigen Eindruck, als wolle es aufspringen, sobald im nächsten Moment der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit dies erfordern würde. Es dürfte ein Jagdhund sein, einige Ähnlichkeit mit dem persischen Windhund scheint vorzuliegen, doch hierüber mögen Kynologen entscheiden. Die Haare sind sorgfältig einzeln herausgearbeitet. Auf beiden Schultern befindet sich ein Flammenornament, das an sich nicht zu der Realistik der ganzen Figur zu passen scheint. Dennoch darf man wohl nicht an dem Profancharakter des Werkes zweifeln und sollte nicht etwa an den Himmelshund (Tien Kou) denken, mit dem dieses Stück ganz und gar nichts zu tun hat. Aber das Ornament ist mitbestimmend für die Datierung. Man geht wohl nicht fehl, wenn man es der Sung-Zeit zuschreibt und damit dem 11. bis 13. nachchristlichen Jahrhundert. Auf der Exposition d'Art Oriental im Mai 1925 zu Paris befand sich ein ähnliches Stück (Nr. 618, Katalog der Collection M. L. Michon), das nach der anderen Seite gerichtet war und beinahe als Pendant des hier gezeigten angesprochen werden könnte, wenn nicht doch gewisse Verschiedenheiten obwalteten. Auch das Pariser Stück ist der Sung-Zeit zugewiesen. Dr. Trübner entdeckte an unserer Skulptur schwer sichtbare Farbspuren. Man sieht am Halsbande schwache Reste von Grün, und bei aufmerksamer Betrachtung findet man in den Ritzen und an geschützten Stellen Gipsspuren, so daß man mit einer früheren Bemalung auf Grundierung zu rechnen hat. Dann aber stand das Stück ursprünglich sicher nicht im Freien, jedenfalls aber an gedecktem Platze. Lange Zeit hindurch aber muß es frei gestanden haben; denn anders wäre die Gesteinsverwitterung unerklärlich. Glatt und weiß ist der Kopf, wie poliert durch häufiges Streicheln Vorübergehender: In der Tat ladet diese lebendige Tierfigur förmlich dazu ein, die so lebenswahr ist, daß man unter dem Fell sogar die kleinen Buckel der Wirbelfortsätze sich erheben sieht. Das Werk — noch im Besitz von Edgar Worch, Berlin — gehört heute noch eher in einen Garten oder an ein Portal als in einen Sammlungsraum.

Hund. Marmor. China (Sung-Zeit)
Bes.: Edgar Worch, Berlin

RUBENS' BILDNIS DES LIZENTIATEN HENDRIK VAN THULDEN

VON GEORG BIERMANN

Rubens hat es schwer, gegenüber den sogenannten »Modegrößen« auf dem Kunstmarkt zur Geltung zu kommen und doch ist gerade er einer der Imposantesten, die jemals aus ihrer Zeit heraus die letzte, unzweideutige Wahrheit gesucht und gestaltet haben.

Der »Fall« Rubens ist — wie die wenigen anerkannten Forscher auf diesem Spezialgebiet genau wissen — (nach den verstorbenen Rooses und Oldenbourg sind es heute in erster Linie W. von Bode, G. Glück und Ludwig Burchard) einer der verworrensten, die es zur Zeit überhaupt gibt. Neben den originalen Werken steht eine Legion von Arbeiten aus der Werkstatt und Schule, die zum Teil noch auf Entwürfe des Meisters zurückgehen, zum anderen Teil sogar die persönliche Korrektur erkennen lassen, ohne deshalb den Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben zu können. Innerhalb dieser Fülle aber die letzte Sichtung vorzunehmen, wird trotz zahlreicher Vorarbeiten zumal von Oldenbourg, die bei seinem Tode schon sehr weit vorangeschritten waren (wir verdanken Oldenbourg u. a. die letzte Auflage des Rubens-Bandes in den »Klassikern der Kunst«), das Endziel jener großen Rubens-Ausgabe sein, die Burchard und Glück gemeinsam vorbereiten und die innerhalb der nächsten Jahre als würdiges Gegenstück zu dem monumentalen »El Greco« von A. L. Mayer ebenfalls bei F. Hanfstaengl in München erscheinen wird.

Die Erschließung und Bereinigung des Rubens-Oeuvres ist ebenso interessant wie schwierig, zumal beinahe täglich neue, zum Teil halb oder ganz vergessene Werke ans Licht des Tages treten. Diese Tatsache findet zum geringen Teil ihre Erklärung in der Abwanderung alten belgischen Besitzes, den erst die Inflation jüngsten Datums verursacht hat, viel wichtiger dagegen ist das gerade in der allerletzten Zeit mächtig gesteigerte Interesse des Marktes für Rubens schlechthin, das die Entdeckerfreude aller beteiligten Kreise in Europa anregt und auch weiterhin in Spannung hält.

So erleben wir also gerade jetzt einen jener Umwertungsprozesse der Kunstgeschichte, der sich immer wieder durchsetzt, sobald die Gegenwart erst einmal besondere Beziehungen zu rückwärtsliegenden Epochen oder einzelnen Exponenten derselben festgestellt hat. So ist es bestimmt kein Zufall oder unter dem Gesichtspunkt der größeren Seltenheit zu erklären, daß vor etwa 20 Jahren das starke Interesse für die frühen Niederländer, die bis dahin allgemeine Vorliebe für die holländischen Impressionisten des 17. Jahrhunderts abgelöst hat. So leitete der Fall »Greco« zu Beginn unseres Säkulums — man möchte sagen — symbolhaft die neue Welle des Barock ein. So sind alle Tendenzen, die der Bewertung älterer Kulturepochen gelten, immer zunächst in uns selbst lebendig, sofern wir den Odem unserer Zeit überhaupt verspüren und so erklärt sich vor allem auch die besondere Vorliebe der heutigen Sammler in erster Linie für den Porträtmaler Rubens. Denn diese Zeit, die den Weltkrieg erlebte und den Bruch einer jahrhundertealten Tradition, sucht in erster Linie die Wahrheit auch im Künstlerischen. Daß diese etwas ganz anderes ist als der sogenannte »Nur-Realismus«, braucht an dieser Stelle kaum gesagt zu werden. Es geht nicht um die äußere Erscheinung, sondern allein um die innere Wahrheit und

P. P. Rubens

Bildnis des Lizentiaten Hendrik van Thulden. Um 1617
Holz. 1,26×0,94 m / Galerie van Diemen, Berlin

wie immer man das riesenhafte Opus eines Rubens im einzelnen auch bewerten mag, das Eine ist sicher: Nach van Eyck, Rogier van der Weyden und ihren Zeitgenossen hat es auf flämischem Boden keine Bildnismaler von ähnlicher innerer Wahrhaftigkeit mehr gegeben wie diesen einen: Peter Paul Rubens. Ganz besonders, wenn es sich um männliche Bildnisse gehandelt hat.
Da fühlt man nicht nur den Pulsschlag der eigenen Kraft und mit ihr den Geist seines Zeitalters, nein, es ist neben aller malerischen Delikatesse, die diese Bildnisse außerdem haben, in erster Linie das Geistige schlechthin, das so sehr ergreift. Auf der letzten Londoner Ausstellung flämisch-belgischer Kunst hat das eine Porträt des Bischofs Yrselius mehr als andere Werke des Meisters die Öffentlichkeit erregt und es ist durchaus kein Zufall, daß sich gerade dies berühmte Bildnis des Kopenhagener Museums nach Anlage und innerer Konzeption so sehr mit dem Bilde berührt, das hier erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt wird.
Ob aber Rubens Kirchenfürsten wie den großartigen Erzbischof Trieste von Gent (ehemals in der Sammlung M. von Nemes) oder nur die bürgerlich-kirchlichen kleineren Grade, die meist seine Freunde waren, malte, immer sind diese Bildnisse Originalwerke des Meisters, bei denen weder Schüler noch Gesellen beteiligt waren. Diese Bildnisse aber geben nicht nur Zeitgeschichte schlechthin, sie sind malerisch mit das Stärkste, was uns der Künstler hinterlassen hat.
Eines dieser überzeugenden Beispiele Rubensscher Porträtkunst ist ein kürzlich aufgetauchtes Bildnis jenes selben van Thulden, dessen Porträt seit langem eine der Perlen der Münchner Pinakothek ist. Beide Bilder von der gleichen Hand, die einmal den Theologen im Alltagshabit (München), dann aber, ungleich festlicher, im weißen Ornat, bei seinem geistlichen Dienste, festgehalten hat. Das ist in der Tat keine alltägliche Überraschung. Zumal man annehmen darf, daß beide Bilder sogar im selben Jahr entstanden sind. Interessant, was der ausgezeichnete Rubens-Kenner Dr. L. Burchard über das wiederentdeckte Bild mitzuteilen weiß: Seinen Feststellungen nach befand sich das Porträt in neuerer Zeit in Milton Abbey. Max Rooses hatte es selbst nie gesehen, wohl aber in sein Oeuvre-Verzeichnis (unter Nr. 1072) aufgenommen. Der Dargestellte ist der Lizentiat Hendrik van Thulden, der seit 1610 Pastor an der St. Georgskirche in Antwerpen war und im Herbst 1617 im Alter von 37 Jahren starb. In dieser Kirche hat das Bild lange Zeit gehangen. Noch 1748 ist es dort feststellbar (De Wit, De Kerken van Antwerpen). Burchard bemerkt weiter, daß die auf dem Einband des Gebetbuches verzeichnete Zahl von 1607 vermutlich das Jahr bedeute, in dem Hendrik van Thulden die Priesterweihe erhielt.
Diese historisch nachweisbaren Daten sind an sich nicht nebensächlich für die Richtigkeit der Zuschreibung, ganz überzeugend aber ist gerade diesmal die originale Kraft der Rubensschen Handschrift, die hier dem Beschauer entgegentritt. Denn dieses neue van Thulden-Porträt ist nicht nur groß seinem menschlich-geistigen Aufbau nach, sondern malerisch von einer Kühnheit sondergleichen. Das Weiß des Priestermantels steht beherrschend zwischen dem doppelt abgestimmten Rot des Vorhangs und des Tisches. Das Ganze ein genialer Wurf und von einer inneren Wahrheit und Fülle, die sich dem Beschauer unvergeßlich einprägt.

DIE NEUORDNUNG DES FRANKFURTER KUNSTGEWERBEMUSEUMS

Am 3. April feierte der mitteldeutsche Kunstgewerbeverein und das Kunstgewerbemuseum das 50 jährige Jubiläum ihres Bestehens. Erst die bitteren Umstände der Nachkriegsjahre zwangen den Verein das Museum dem Eigentum und der Verwaltung der Stadtgemeinde zu übergeben.

Anläßlich des Jubiläums erhielt das Museum von der Stadt, privaten Gönnern und den ersten Firmen des ansässigen Kunsthandels Geschenke aus allen Zweigen des Kunstgewerbes. Dieser reiche Zuwachs und die Neuerwerbungen der letzten Jahre (die kunstgewerblichen Objekte aus dem Linelschen Vermächtnis, glücklicher Tausch mit dem hiesigen historischen Museum und ausgezeichnete Ankäufe) veranlaßten den Direktor Prof. Robert Schmidt eine Neuordnung und Umgruppierung des Museums vorzunehmen.

Der Erfolg ist erstaunlich. Durch den schmukken, hellen Anstrich der Säle, durch eine den verschiedenen Gegenständen gemäße Aufstellung im Licht wurde sowohl ein anderer Raumeindruck gewonnen als auch eine klarere, instruktivere Übersicht über den Entwicklungsgang der Stile ermöglicht. Vor allem erfreut jetzt der Eingangsraum mit den neugewonnenen, prähistorischen und frühmittelalterlichen Gefäßen durch das künstlerisch und werklich hohe Niveau der ausgestellten Objekte.

An Stelle der früher im Nebenraum befindlichen Werke des „Jugendstil" mit ihren problematischen Linien und Kurven genießt man heute antike Kleinkunst und griechische schwarz- und rotfigurige Vasenmalerei von grundorganischem Bau und edler Proportion — gleichsam als Wertmaßstab für die Gegenstände der weiteren Säle.

Von den Hunderten von Kunstgegenständen

Abb. 1. Prähistorische Lausitzer Urne mit Bautzener Zinnfassung
Um 1560

Abb. 2. Tisch von Abraham Roentgen Neuwied, um 1765

(allein 280 Geschenke!), die bei der jetzigen Neuordnung dem Museum einverleibt wurden, nennen wir hier nur die wichtigsten. Aus der Fülle der keramischen Werke muß die dickbäuchige Lausitzer Urne (Abb. 1) erwähnt werden. Es liegt hier der seltene Fall vor, daß ein Gießer des 16. Jahrhunderts ein prähistorisches Gefäß aus gelblichgrauem, gebranntem Ton durch verständnisvollen Zinnschmuck in seiner Haltbarkeit und in seinem Farb- und Formreiz auf das Natürlichste steigerte. Unter den mittelalterlichen Kunstbronzen sei ein leuchtertragendes Pferdchen (nur ein Stumpf des abgebrochenen Leuchters ist noch vorhanden) wegen der drolligen, primitiven Parallelstellung der Vorder- und Hinterfüße genannt. Der frühmittelalterliche Bronzeschlüssel mit dem Kreuz in der Mitte erhält seinen Reiz durch die kontrastierende Assymetrie des Schlüsselbartes und die etwas ungleiche Musterung des Griffes.

Auch das rechteckige, italienische Kästlein aus Olivenholz mit Greifenornament, das mitsamt dem Boden aus dem vollen Holz geschnitten ist, zeigt bei kleinem Format auffallende Geschlossenheit der Form. Die bronzene Statuette einer nackten, schreitenden Frau (um 1540), die Meller dem „Meister der Budapester Abundantia" zuschreibt (Abb. 3), wirkt in ihren reichen Richtungskontrasten und in ihrer realistischen Freiheit wie eine moderne Arbeit. Ein anderes Werk der Renaissance, die Bronzestatuette des Aktäon, eine Brunnenfigur, dürfte von dem Nürnberger Meister des Gänsemännchenbrunnen stammen. Unter den Arbeiten des Edelmetalls verdient ein Deckelpokal wegen seiner schlichten Kelchform, die nach oben in einem feinbewegten Figürchen ausläuft, Beachtung.

Auch die Glasscheibensammlung erfuhr durch zwei wichtige Arbeiten, eine Rundscheibe mit der Darstellung der „Lunakinder" von Jörg Breu und eine Kreuzigungscheibe eines Dürerschülers (vielleicht Hans Sebald Beham) Bereicherung.

Der Mobilarbestand erhielt schöne Ergänzungen durch Tische und Schränke aus der Gotik und Renaissance. Die wichtigste Neuerwerbung ist der in der Abbildung 2 wiedergegebene, mit figürlichen und ornamentalen Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter und Messing geschmückte Tisch mit reichem, feuervergoldetem Bronzezierat, der von Abraham Roentgen um 1765 für den Kurfürsten von Trier angefertigt wurde. Neben der technischen Meisterschaft zeigt der Tisch die für Roentgen charakteristischen Mechanismen im Innern, durch die das Möbel wie durch Zauberei aus einem Schreibtisch in ein Notenpult und einen Spieltisch verwandelt werden kann (ein aus Elfenbein und Ebenholz eingelegtes, wundervolles Schachbrett wird beim Umklappen sichtbar).

Auch die Abteilung der Textilien und Stickereien wurden durch Gaben bedacht. Besitzt doch das Frankfurter Kunstgewerbemuseum neben anderen Werken eine italienische Stik-

kerei des 16. Jahrhunderts auf Leinen: „Die Lebensabenteuer des Zeus", eine Arbeit der Nadelmalerei, die auf beiden Seite dieselbe Schönheit der Nadelführung zeigt. Der neue Zuwachs ist sehr willkommen, zumal die Arbeiten interessante Gegensätze untereinander aufweisen. Während die erworbene Weißstickerei aus dem 14. Jahrhundert mit der flachreliefartigen Reihung der Figuren ornamental dekorativen Charakter trägt, zeigt die neue Wollstickerei mit einer Szene aus dem Markusevangelium „Lasset die Kindlein zu mir kommen" bildhafte Komposition und die große Decke in Kettenstichstickerei auf Leinen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts eine unseren modernen Teppichen ähnliche geometrische Aufteilung der Fläche, die ein Gemisch europäischer und orientaler Motive und Figuren bietet.

An dieser Stelle muß noch eines ausgezeichneten Werkes der Gotik, eines Schnabelschuhes aus feinstem Ziegenleder in vollkommen guter Erhaltung, gedacht werden (Abb. 4), der in seiner Überschlankheit nach Schmidts Ausspruch in der Festschrift „ein ebenso vollwertiger Repräsentant seiner Zeit wie etwa der himmelanstrebende Turm eines gotischen Domes oder die scharf profilierte, hastige Rippe eines Spitzbogengewölbes ist".

Die qualitätvolle, italienische Majolikasammlung wurde durch interessante Stücke erweitert, die die Abhängigkeit von chinesischen Porzellanvorbildern dokumentieren. Besonders bemerkenswert ist die Jubiläumsgabe der Stadt Frankfurt, eine Arbeit der frühesten deutschen Fayencekunst: ein Trinkgefäß in Eulenform (um 1540).

Die auf hohem Niveau stehende Porzellansammlung des Museums erhielt einige schöne Ergänzungen, darunter zwei Vasen mit seegrünem Fond aus der Blütezeit der Meißner Malerei unter Joh. Gregor Herold, die die von Sammlern sehr geschätzte, große A.-R.- (Augustus Rex-) Marke tragen und schließlich Figurenplastik aus der spanischen, der Wiener und der Frankenthaler Manufaktur. Ein Familienmonument (Ludwigsburg) des deutschen Zopfstils und die Fruchtschale „Der Sommer" aus dem großen figurenreichen Tafelaufsatz „Das Reich der Natur" von H. Chr. Genelli sind auf kleinere Maße übertragene Kompositionen der Freiplastik, wie es in der Zeit üblich ist.

Unter den neuerworbenen Gläsern befinden sich Pokale mit historischen Porträts der Maria Theresia, Wilhelm III. und Maria von England und ein Kelchglas mit diamantgerissenem Wappen Wilhelm V. von Oranien und seiner Gemahlin, — Objekte, die neben dem künstlerischen kulturgeschichtliches Interesse haben.

Durch eine große Stiftung des Botschafters Freiherrn Alfons Mumm v. Schwarzenstein besitzt das Kunstgewerbemuseum eine Sammlung chinesischen Porzellans. Fehlende Stücke aus verschiedenen Epochen wurden zur Ergänzung der Sammlung erworben, darunter ein feingegliederter Pferdekopf aus unglasiertem, grauem Ton (wahrscheinlich aus der Wei-Periode).

Einige nette Raritäten, ein Vogelbauer aus Delfter Porzellan (18. Jahrhundert) und ein Schachspiel (Eger, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, Linelsammlung) mit farbiger und goldener Bemalung, dessen Offiziere und

Abb. 5. Schreitende Frau Bronzestatuette
Deutsch, um 1540

Bauern zierliche plastische Büsten auf Postamenten sind, sollen neben den gewichtigeren Objekten nicht unerwähnt bleiben.
So ist durch die geschickte und hingebungsvolle Sammlertätigkeit Robert Schmidts das Kunstgewerbemuseum ein ansehnlicher und anziehender Kunstbesitz geworden. Es wäre zu wünschen, daß die Stadt Frankfurt in absehbarer Zeit die Mittel zu einem Erweiterungsbau oder Neubau zur Verfügung stellen würde, um die Überfüllung einiger Räume zugunsten einer noch größeren Übersichtlichkeit zu beheben, die Kunstgegenstände des Klassizismus in ihre historische Folge einzugliedern, was jetzt unmöglich ist, die heute noch in völlig unzureichenden Bodenräumen magazinierten Kunstwerke in das Museum aufzunehmen und neue Säle für wechselnde Ausstellungen aus dem weiten Gebiete des Kunstgewerbes zu schaffen. Schwabacher

DIE ZEICHNUNGEN-SAMMLUNG DER KUNSTAKADEMIE IN DÜSSELDORF

Nur wenige Kunstfreunde haben eine Vorstellung von dem umfangreichen und wertvollen Besitz an Handzeichnungen der Akademie in Düsseldorf.
Der Schöpfer dieser Sammlung war der erste Direktor der von Kurfürst Karl Theodor im Jahre 1767 gegründeten Düsseldorfer Akademie, der Maler Lambert Krahe (1712—1790), Professor der Akademie von S. Lucca in Rom und der Akademie in Florenz. Seine private Sammlerleidenschaft, die ihm oft große eigene Entbehrungen auflegte, hatte bei seinem langjährigen Aufenthalt in Italien und Reisen nach den Niederlanden und Deutschland einen Besitz von 14241 Handzeichnungen alter Meister zusammengetragen. Hier und da findet man die Notiz, daß die Sammlung den künstlerischen Nachlaß von Carlo Maratta (1625 bis 1723) enthalte, den Krahe gekauft haben soll. Und in der Tat hat Krahe sich in seinen malerischen Werken oft an diesen Künstler angeschlossen, und außerdem befinden sich auch zahlreiche Skizzen von Maratta unter den Zeichnungen der Sammlung, aber wahrscheinlicher ist, daß ein großer Teil von ihr aus dem Nachlaß des Pierleone Ghezzi, eines Maratta-Schülers, herrührt.
Krahe, der zugleich auch Direktor der an die Kunstakademie angeschlossenen Gemäldegalerie von Kurfürst Johann Wilhelm war, bot im Jahre 1776 den Bergischen Landständen seine Sammlung von allein 14241 Zeichnungen, außerdem aber zahlreichen Kupferstichen und Büchern zum Preise von 31000 Reichstalern an. Nachdem der Kurfürst Karl Theodor den von den Ständen in voller Höhe bewilligten Preis auf 22000 Taler heruntergesetzt hatte, kam der Verkauf im Jahre 1778 endlich zustande. Die Geschichte dieses Ankaufs ist aus den im Düsseldorfer Staatsarchiv aufbewahrten Akten des Landtags der Jülich-Bergischen Stände und der Landtagskommission ganz genau zu ersehen. Man hat Krahe den Vorwurf gemacht, daß die Sammlung zu teuer bezahlt sei, daß der von ihm verfaßte, noch vorhandene handschriftliche Katalog auf Zuverlässigkeit auch nicht im bescheidendsten Maße Anspruch erheben könnte, ein Übelstand, der schon in den ersten Jahren nach dem Ankauf durch die Regierung sich bemerkbar gemacht hat und Krahe veranlaßte, 1781 einen zweiten handschriftlichen Katalog zu verfassen. Wenn dieses auch zum Teil zutrifft, so ist doch nicht richtig, Krahe allein Gewinnsucht vorzuwerfen: viele wertvolle Einzelheiten, große Partien von umfangreicher und sehr guter Auswahl sind in der Sammlung enthalten, die zumal in den letzten Jahren, nachdem das Interesse für die Kunst des Barock wieder aufer-

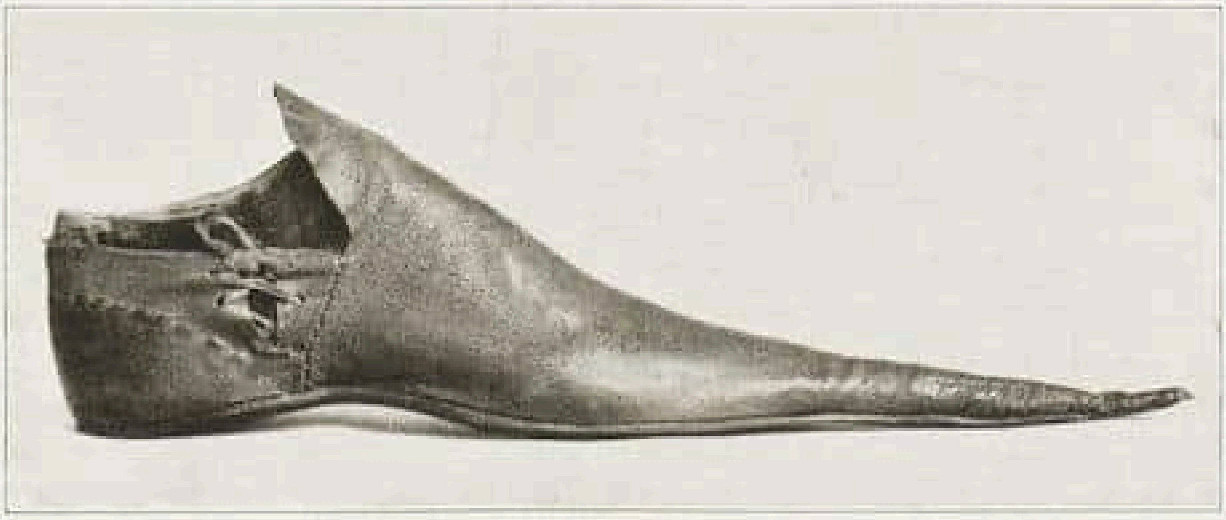


Abb. 4. Schnabelschuh Spanien, 15. Jahrhundert
Zu: Die Neuordnung des Frankfurter Kunstgewerbemuseums

Italienisch, 16. Jahrh.
Aus der Zeichnungen-Sammlung der Kunstakademie in Düsseldorf

weckt worden ist, neu gewertet werden. Krahe war doch der „treffliche Krah", wie Goethe ihn nennt.

Die Sammlung wurde nun nach dem Kauf in einem oberen Stockwerk des alten kurfürstlichen Schlosses untergebracht, das zur Akademie und der angeschlossenen Gemäldegalerie gehörte, wo sie annähernd 100 Jahre bleiben sollte.

Dieser jetzt der Akademie gehörende Stamm von Krahe wurde in der folgenden Zeit weiter ausgebaut. Krahe selbst verstand es meisterhaft für ihre Vermehrung zu sorgen: alle Professoren waren nach den akademischen Verordnungen verpflichtet u. a. eine Zeichnung von sich der Akademie zu stiften. Die auswärtigen Akademiemitglieder schenkten der Sammlung zum Teil ihre Entwürfe. So entstand auch die sehr interessante, außer von Prof. Klapheck[1] kaum gewürdigte Sammlung von Bauentwürfen des 18. Jahrhunderts, die nicht zu den unbedeutendsten Beständen der Sammlung heute gehört.

Schon in den ersten Jahren nach dem Ankauf, im Jahre 1780 war die Zeichnungen-Sammlung so berühmt, daß Prof. Johann Josef Langenhöffel (1780—1805) ein Werk von 53 Radierungen nach hauptsächlich italienischen Meistern der Düsseldorfer Sammlung herausgab unter dem Titel: „Recueil des dessins, gravées d'après les fameux maitres, tirés de la collection de l'academie électorale Palatine des beaux arts à Düsseldorf." Calandrucci, Michelangelo, die Carracci, Ferri, Lutti, Palma, Passeri, St. Pozzi, Rafael, Reni, Romanelli, Romano, Sacchi, Tizian, Camassei, Borgognone, Mola, Caravaggio, Domenichino, Baldi, Cortona, Guercino, Maratta und Poussin hat er sich ausgewählt.

Fleißig wurde von den Schülern der Akademie nach diesen Zeichnungen kopiert: Goethe sagt einmal: „In Düsseldorf zeigt sich der Einfluß eines einsichtsvollen ... Lehrers (Johann Peter Langer), der eine ... Zeichensammlung ... die Schüler benützen lehrt."

Als im Jahre 1805 die kurfürstlichen Kunstschätze der Gemäldegalerie nach München und Mannheim abtransportiert wurden, blieb der Stadt wenigstens die wertvolle Zeichnungensammlung vollständig erhalten.

Einer zweiten Gefahr entging die Sammlung viele Jahrzehnte später, als im Jahre 1872 die nach dem Rhein blickenden Gebäudeteile des alten Schlosses abbrannten. Die Handzeichnungen wurden nur durch die aufop-

[1] K. Klapheck, Baukunst und Kunstakademie. 1919.

St. Pozzi
Aus der Zeichnungen-Sammlung der Kunstakademie in Düsseldorf

fernde Tätigkeit ihres Konservators, des Professors Andreas Müller, der sein eigenes Atelier mit seinen Werken preisgab, gerettet. Mit Hilfe einer Anzahl von jungen Malern gelang es ihm, die Skizzen der alten Meister vor den Flammen zu bewahren. Die Sammlung wurde jetzt provisorisch in einem vom Brande verschonten Ecksaal der Akademie untergebracht bis zum Neubau der Kunstakademie, der im Jahre 1879 eingeweiht wurde. Hier ruht die Sammlung nun im Kupferstichkabinett seit beinahe einem halben Jahrhundert in Frieden, leider einem viel zu großen Frieden. Nach zahlreichen interessanten Neuerwerbungen im 19. Jahrhundert, vor allem unter ihrem langen und sachkundigen Leiter Andreas Müller, ist ein Teil der Sammlung im Jahre 1883 im Auftrag des Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten im „Repertorium der Kunstsammlungen der Kunstakademie Düsseldorf" von ihrem Konservator Theodor Lewin wissenschaftlich nach dem damaligen, etwas einseitigen Standpunkt der Forschung und allzu summarisch katalogisiert worden.

Dann lag die Sammlung wieder einige Jahrzehnte unberührt, bis die Kunstakademie im Jahre 1919 anläßlich ihres 100 jährigen Jubiläums der Neugründung eine Ausstellung von Gemälden, Plastiken und auch Handzeichnungen alter Meister aus ihrem Besitz mit teilweise bisher völlig unbekannten Originalarbeiten von Raffael, G. Romano, A. del Sarto, Altdorfer, Brueghel, Rubens, Jordaens, Van Dijck, Rembrandt, veranstaltete. Die Ausstellung wurde eine große kunsthistorische Überraschung.

Was enthält diese Sammlung von weit über 15 000 Zeichnungen denn für Schätze? In überwiegendem Maße natürlich, als Nachlaß eines italienischen Barockmalers, Zeichnungen aus dem Italien des 16., 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in tausenden von Stükken. Sehr gutes Material, das noch vollkommen unbearbeitet ist, liegt hier in den Schubladen, darunter zahlreiche interessante Entwürfe für italienische Altarbilder, Wand- und Tafelmalereien. Viel ließe sich hier noch herausholen bei einer Sichtung. Aber leider ist dieses Gebiet in Deutschland noch so unbeackert, es fehlen gänzlich die grundlegenden Werke und Publikationen von Handzeichnungen aus dieser Zeit zur Stilanalyse und Vergleichen. Hermann Voß ist wohl der einzige Sachkenner auf diesem Gebiet bei uns[1]. Au-

[1] Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom. 1919.

P. F. Mola
Aus der Zeichnungen-Sammlung der Kunstakademie in Düsseldorf

Cornelis Saftleven
Aus der Zeichnungen-Sammlung der Kunstakademie in Düsseldorf

ßerdem sind auch eine ganze Reihe früher Italiener vorhanden. Holland und Flamen ist sehr reich vertreten mit guten Zeichnungen, vor allem auch Landschaften, namentlich italienisierenden. Von deutschen Zeichnungen brauchen wir nur an den berühmten Entwurf Altdorfers für die „Susanne" in München zu erinnern und von Franzosen an die ganze Reihe sehr schöner Gaspard Dughets unter so vielen andern. Krahe hat auch eine Reihe Originalskizzenbücher von Baumeistern und Bildhauern erworben, so die beiden interessanten von Guglielmo della Porta[1]. Fast gänzlich unbekannt waren bis vor kurzem neben den architektonischen Entwürfen die dekorativen[2]. Stüber, Cuvilliés, Asam, W. de Groof sind u. a. hier vertreten. Levin und Schaarschmidt, sein Nachfolger als amtlicher Konservator der Kunstsammlung, haben sie keiner genaueren Inventarisation gewürdigt und nur als Ballast der reichen Bestände angesehen.
Die beigefügten Abbildungen sind nur eine ganz unbedeutende Zufallsauslese aus der so qualitätvollen Sammlung. Bedauerlich ist nur, daß die Werke noch so ungeordnet und deshalb schwer zugänglich daliegen. Bei der bevorstehenden großen Umwälzung der Düsseldorfer Museen, dem Umzug des Städtischen Museums in das neue Gebäude von Prof. Kreis am Rhein, wäre es zu wünschen, daß auch die Zeichnungensammlung in neuem Gewande neben den Resten der einstigen Gemäldegalerie Johann Wilhelms und den Neuerwerbungen aus der Kunst des 19. Jahrhunderts einen Ehrenplatz erhielte.

Dr. Illa Budde-Düsseldorf

[1] Georg Gronau, Über zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918.
[2] R. Klapheck, Die dekorativen Entwürfe in der Zeichnungensammlung der Düsseldorfer Akademie. 1919.

VOM STAEDELSCHEN KUNSTINSTITUT

In der letzten Aprilwoche wurde ein Saal mit Bildern des 19. Jahrhunderts aus dem Vermächtnis Walther Rathenaus der Öffentlichkeit übergeben.
Wertvolle Neuerwerbungen, darunter vor allem die Darstellung „Christus am Ölberg" von dem sogenannten „Meister der Nürnberger Moritzkapelle" beweisen aufs neue die geschickte Hand Swarzenskis, mit Hilfe von Gönnern und des Museumsvereins den Kunstbesitz der Galerie zu vervollständigen und zu bereichern.
Eine neue Sonderausstellung des Kupferstichkabinetts „Die Passion in der Graphik vom 15. bis 18. Jahrhundert" zeigt Originale erlesener Qualität aus dem Besitz des Museums.

S Sch

Max Pechstein Mutter mit Kind. Aquarell

Neuerwerbung des Danziger Stadtmuseums aus der Pechstein-Ausstellung bei V. Hartberg, Berlin

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Akademie hatte gerade keine sehr glückliche Stunde, als sie ihre Frühjahrsschau zusammenstellte. Die bekannten Meister sind nicht gut vertreten, und von einigen Künstlern werden Bilder gezeigt, die man schon vorher anderswo gesehen hatte. Die beiden Sonderkollektionen, die diesmal im Rahmen der Akademie vorgeführt werden, jene von Otto Engel und Hans Purrmann, können kaum auf Interesse Anspruch machen. Trotzdem sind daneben Bilder vorhanden, die wert sind, gesehen zu werden. Deshalb soll an ihnen nicht vorübergegangen werden. Vor allem das ausgezeichnete Gruppenbild der Brüder Ullstein von Willy Jaeckel, prachtvoll komponiert, indem durch Senkung des Vordergrundes die weiter hinten sitzenden Personen an den Beschauer herangerückt sind. Scharfe Charakterisierung der Köpfe. Man könnte über dieses Bild allein eine halbe Seite schreiben und zeigen, mit welchen Mitteln der frappante Eindruck erreicht ist. — Walter Rößner: „Bildnis zweier Modezeichnerinnen". Sehr noble Malerei, tonig, weich, unter Verzicht auf allen Effekt. Von demselben ein Bildnis, ganz grau in grau, das gleich hohe Qualitäten hat. — Ernest Neuschul, zwei Bilder: „Spießer", „Kindheit". Wir wiesen schon unlängst auf dieses starke, aufstrebende Talent hin. Albert Birkle: „Blick bei Melzer". Die kubistischen Errungenschaften der letzten Jahre sind mit vielem Gewinn verarbeitet. Philipp Frank: mehrere venezianische Bilder, leuchtend, sonnig. Der Künstler hat mit Erfolg die Abhängigkeiten überwunden, die ihm früher das Konzept verdarben. Bernhard Hasler: „Im Autoomnibus", sehr delikat, farbig. Man beobachte die Virtuosität, mit der das Grau abgewandelt ist. Unter den Plastiken ist zu nennen das scharf gearbeitete Bildnis eines Hüttenarbeiters von Fritz Koelle und die Gruppe „Mutter und Kind" von Emy Roeder, die nach Jahren der künstlerischen Schwäche hier wieder ein Stück von Bedeutung zeigt.

Bei Viktor Hartberg: die Maler der Familie Lepsius. Interessant eigentlich nur die vier Holzschnitte und die feinen Zeichnungen der jungen Sabine Lepsius. Eine höchst reizvolle Angelegenheit. Voll Geschmack und Können.

Bei Nierendorf: Jörg Klemm mit Fresken. Das Bildnis Mussolinis, durchaus beachtenswert. Hier ist aus der Technik heraus gearbeitet und ein monumentaler Eindruck erzielt. In derselben rührigen Kunsthandlung wird eine Kollektivausstellung des badischen Adolf Dietrich gegeben, eines Holzfällers, der am Bodensee lebt. Ein „deutscher Rousseau"! Die alte Bauerntradition ist noch vorhanden, als wenn es nie einen Impressionismus gegeben hätte. Naive, kräftige Kunst, ohne Haschen nach Effekt. Ob aber gleich ein kunsthistorischer Biograph am Platze sein mußte mit einem richtiggehenden Buch, mag dahingestellt bleiben.

Mit Vergnügen sei auf eine neue Kunsthandlung verwiesen, die Felix Tikotin am Kurfürstendamm aufgemacht hat, in der ausschließlich japanische Kunst gepflegt werden soll. Es ist nicht eigentlich der Laden eines Händlers, sondern es sind die liebevoll gepflegten Räume eines Sammlers von Leidenschaft, der auch andere Leute an seinen Schätzen teilnehmen lassen möchte. Nachdem jahrelang China auf Kosten von Japan in den Vordergrund gerückt, möchte dieser Kunstfreund Japan wiederum in seine alten Ehren einsetzen. Die Ausstellung von japanischen Gespensterholzschnitten, mit der, unterstützt von einem sehr gut gemachten Katalog, begonnen wird, ist geeignet, dies Bestreben zu fördern.

Paul Cassirer eröffnete die Überschau über die jüngste Produktion Hermann Hallers, des bedeutendsten Schweizer Bildhauers. Über

Hokusai / Das Gesicht der Oiwa erscheint in einer Laterne

Aus der Ausstellung von japanischen Gespensterholzschnitten bei Tikotin, Berlin

Paul Cézanne — Badende. Aquarell
Im Besitz von Jean Renoir / Aus der Cézanne-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

diese Ausstellung soll im nächsten Heft ausführlich gesprochen werden. Kuhn

Am 15. Mai eröffnet die Galerie Flechtheim, Berlin, Lützowufer 13, ihre vergrößerten Räume mit einer Ausstellung, die über 50 Aquarelle und Zeichnungen von Paul Cézanne enthalten wird. Zu dieser Ausstellung haben deutsche Sammler sowie die Herren Dr. Reber in Lugano, Bernheim Jeune, Jean Renoir, der Sohn des Malers, und Ambroise Vollard in Paris aus ihren Privatsammlungen beigesteuert. Wir reproduzieren hier ein Aquarell, das dem jungen Renoir gehört und das sein Vater mal mit Cézanne getauscht hatte.

DEUSSER UND CLARENBACH

August Deusser und Max Clarenbach, die beiden ehemaligen Gründer und Führer des rheinischen Sonderbundes treten nach etwa zehnjähriger Zurückhaltung im Kunstverein zu Düsseldorf mit größeren Kollektionen vor die Öffentlichkeit. Ausgehend von impressionistischer Pleinairmalerei, deren Ausübung hier seinerzeit starke Anfeindungen erfuhr, verfolgten beide Künstler später eine deutlichere Ausprägung der Komposition und der Einzelformen in ihrem Bildstil. In Deussers Bildern überwiegt nun das figürliche Element. Seine Motive, die mitunter ein wenig gesuchte Titel führen, wie „Pflügender Bauer und spazierengehende Gouvernante", oder „Gartenfest der Kunstfreunde" setzen sich aus vielen, gewiß mit sicherem Können vorgetragenen Details zusammen, die in ihrer unvermittelten Anhäufung indessen nicht künstlerisch notwendig anmuten. Die stärkere Ausprägung seiner nicht immer ganz selbständigen Kunst besteht also in einer der Aktualität Rechnung tragenden deutlicheren Betonung plastischer und zeichnerischer Eigenschaften, nicht aber in einer eigentlich malerischen Entwicklung. Clarenbach, dessen eigenstes Kunstgebiet der Niederrhein ist, malte neuerdings Motive aus dem bayrischen Gebirge. Diese immerhin eigenartigen Versuche bedeuten in seiner Entwicklung indessen mehr die fördernde Bestätigung der bisher gewohnten Anschauungen, denn seine schlichte, wenig wechselbare Malweise verleugnet nie ihre Herkunft von der spezifisch niederrheinischen Monotonie der Farbenstimmung. Lasch

MÜNCHEN

Zum 50. Geburtstage Kubins brachte die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) Zeichnungen, Aquarelle und Lithographien seiner Hand. In der „Bücherstube" bei Stobbe waren Randzeichnungen zu Briefen, erste Entwürfe und Skizzen Kubins zu sehen. Wer die bisherige Lebenstätigkeit dieses phantastischen Illustrators kennenlernen will, wird zur jüngst erschienenen, zusammenfassenden Autobiographie greifen (1926, Dresden), die in ihrer tastenden Menschlichkeit

Jorg Klemm Wandbild. Mussolini. Orig.-Größe 92 × 155 cm
Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

und Schlichtheit zum bleibenden Schatze unsrer Selbstbiographien rechnet.

Im Graphischen Kabinett erlesene Proben altchinesischer Farbenholzschnitte, vorwiegend aus Münchner Privatsammlungen. — In den Vereinigten Werkstätten lichtechte Stoffe, handgefertigte Gewebe, worunter z. B. diejenigen der Loheland-Schule noch unbekannt in München waren. Wenn diesen mädchenhaft zarten Farbakkorden noch lichte Graus hie und da eingeschaltet wären, würden sie den Hauch Süßlichkeit verlieren, der vielen Produkten der Jugendbewegung, auch einigen dieser beachtenswerten Gemeinschaft neuen Frauentums noch anhaftet. R

Max Clarenbach — Niederrhein
Aus der Ausstellung im Kunstverein zu Düsseldorf

GABRIEL VON TÉREY †

Mit aufrichtiger Trauer hört nicht nur die deutsche Kunstwissenschaft von dem plötzlichen Ableben eines Mannes, der einer der vornehmsten Vertreter seiner Zunft in Europa gewesen ist. Hofrat Dr. G. von Térey, noch bis vor einem Jahre Direktor am Museum der Schönen Künste in Budapest, ist am 23. April im 63. Lebensjahr in Baden bei Wien plötzlich nach kurzer Krankheit gestorben. Noch im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift hat G. v. Térey eine Folge sehr wichtiger Beiträge über unbekannte Niederländer veröffentlichen können und erst in einem der letzten Hefte des ,,Burlington Magazine" stand aus seiner Feder eine nicht minder beachtenswerte Studie, die die Folge der vielen, gerade in der englischen Zeitschrift im Laufe der Jahre veröffentlichten Einzelbeiträge abschließt. Térey war Kenner von unbestrittenem Rang. Seine Sporen hat er sich wissenschaftlich mit seinem ersten großen grundlegenden Werk über Baldung Grien verdient, das vor rund vierzig Jahren seine Dozentenlaufbahn in Freiburg i. Br. eröffnete. Sehr bald jedoch folgte dieser Schüler deutscher Kunstwissenschaft einem Ruf seiner Vaterstadt nach Budapest als Leiter und Organisator der Gemäldegalerie am Museum der Schönen Künste. Als er vor der Zeit im vorigen Jahre von diesem Posten scheiden mußte, hat der Cicerone nachdrücklich auf die großen Verdienste tatsachengemäß hingewiesen, die G. v. Térey um den Aufbau der Budapester Galerie gehabt hat, die heute dank seinem Sammlerinstinkt eine der besten in Europa ist und deren Katalogisierung noch sein Werk gewesen ist.

Seit 20 Jahren hatte sich die universale Kunstbildung v. Téreys eines Lieblingsthemas bemächtigt, des Vlamen Jan Sieberechts, über den — wenn wir nicht irren — van Oest aus seiner Feder das grundlegende Werk veröffentlichen wollte. Wäre dies als Fragment zurückgeblieben, würde das ein schmerzlicher Verlust für die Wissenschaft sein. Es verdiente dann, von einem Anderen, Jüngeren vollendet zu werden. Aber vielleicht ist es doch noch zum Abschluß gekommen. Wie immer es sei, zwei Erdteile haben heute Grund, den viel zu frühen Tod eines Mannes zu beweinen, der einer der wirklichen Repräsentanten neuzeitlicher Kunstwissenschaft gewesen ist.

Biermann

ALFRED KUBIN

wohl der phantasievollste und fruchtbarste Zeichner der Gegenwart, feierte am 10. April seinen 50. Geburtstag. Kubin stammt aus Leitmeritz, einer kleinen deutschen Stadt Nordböhmens. Seine Jugend verbrachte er in Zell am See, dem kleinen Hochgebirgsdorf im Salzburgischen. Sein Vater war Geometer im österreichischen Staatsdienst, seine Mutter starb

August Deusser Pflügender Bauer und spazierengehende Gouvernante
Aus der Ausstellung im Kunstverein zu Düsseldorf

früh an der Schwindsucht. Schon als Knabe war Kubin ein unermüdlicher Zeichner. Seine Zeichnungen wimmelten von Zauberern, komischem und schrecklichem Viehzeug, zeigten Landschaften ganz aus Feuer, — kurz der ganze spätere Kubin war schon im Keim darin enthalten. Auf der Lateinschule in Salzburg fiel er durch und mußte infolgedessen bei einem Onkel in Klagenfurt vier Jahre die Photographie erlernen. Er ergriff die Flucht und wurde schließlich Soldat. Den Anforderungen nicht gewachsen, verfiel er in schwere Krankheit. Endlich riet ein alter kunstfreundlicher Notar, ein Freund der Familie, ihn auf die Akademie nach München zu schicken. Das war im Frühling 1898 und wurde zur entscheidenden Wendung in seinem Leben. In der Alten Pinakothek sah Kubin zum erstenmal mit Bewußtsein große Kunstwerke, er war durch und durch erschüttert. Auch die Radierungen Klingers, Goyas, Munchs und Ensors wurden ihm damals bekannt und er gelobte sich, sein Leben dem Schaffen solcher Dinge zu weihen. Ein ganzer Sturz von Visionen überkam ihn. Der Münchner Verleger Hans von Weber veröffentlichte als erster ein Mappenwerk mit Zeichnungen, Avenarius wies im Kunstwart auf diesen merkwürdigen „Traumkünstler" hin. 1904 heiratete Kubin. Er machte Reisen nach Frankreich, Italien, dem Balkan und erstand den kleinen Landsitz Zwickledt, nicht weit von Passau, zwischen Inn und Donau. Hier sind die Werke der letzten zwanzig Jahre entstanden, die Illustrationen zu Dostojewski, Poe, Strindberg, de Coster, Andersen, zu den deutschen Romantikern Arnim, Jean Paul, Hauff, Hoffmann, zu modernen Dichtern wie Hauptmann, Hofmannsthal, Bierbaum, Willy Seidel, Scheerbart, Friedrich Huch, nicht zuletzt die Mappen und Bücher, in denen Kubin ganz frei gestaltet hat: Am Rande des Lebens, Wilde Tiere, Sansara, Meine Traumwelt, Masken, Kritiker, Rauhnacht. Die Aufzählung ist bei weitem nicht vollständig. Wahrhaft erstaunlich ist das unerschöpfliche Strömen seines Schaffens. Kubin beherrscht wie wenige Künstler auch das Wort. Davon zeugt sein phantastischer Roman: „Die andere Seite", sowie seine Selbstbiographie, die kürzlich in dem Bande „Dämonen und Nachtgesichte" abgedruckt wurde. Kubin ist durchaus kein Spezialist des Grauens. Er ist als Zeichner ebenso Märchendichter und Landschaftspoet. Bezeichnend für seine Kunst ist der Satz: „Die Menschen wollen das Leben enträtseln, mir aber macht erst das Geheimnis des Lebens das Leben schön und lebenswert." P

BERICHTIGUNG

Durch ein Versehen, das nicht zu Lasten des Cicerone geht, sind die im letzten Heft auf Seite 264 abgebildeten „Zwillinge" als eine Arbeit der Augusta von Zitzewitz reproduziert worden, während sie ähnlich wie die Würzburger Landschaft (Abb. S. 263) von Ferdinand Spiegel gemalt wurden.

KUNST-LITERATUR

DER CODEX GISLE

Eine der schönsten illuminierten deutschen mittelalterlichen Handschriften, deren Urheberin oder Stifterin die Klosterfrau Gisela von Kerssenbroich (daher Codex Giselae oder Gisle genannt) gewesen ist, hat kürzlich eine in jeder Beziehung vorbildlich gelungene Veröffentlichung erfahren, durch die nun dieser schwer erreichbare Schatz weiteren Kreisen erschlossen wurde[1]. Dieser Codex Gisle, so nach den Eintragungen der Schreiberin (?) auf dem Weihnachts- und Osterbilde bezeichnet, die hier selbst mit der Deminutivform ihres Namens signiert, befindet sich seit 1827 in der Bibliothek des Gymnasiums Carolinum zu Osnabrück und ist bereits von W. Lübke, H. Schmitz, Haseloff u. a. nachdrücklichst gewürdigt worden. Es handelt sich um ein auf deutschem Pergament geschriebenes Ordensgraduale, das reich mit Ornamenten verziert ist und an fünfzig Miniaturen enthält, die durch aufgelegtes Gold reich belebt sind. Der Zustand der Handschrift ist hervorragend, zu beklagen einzig die Tatsache, daß wahrscheinlich um 1800 bei Fertigung eines neuen Einbandes die Blätter beschnitten worden sind, wodurch leider ein Teil der Rankenornamente beschädigt wurde. Trotz einer alten Eintragung vorn im Codex, die in lateinischer Fassung den Hinweis auf die „VENERABILIS AC DEVOTA VIRGO GYSELA DE KERZENBROECK", und dazu den Vermerk ANNO MCCC enthält, ist kunstgeschichtlich das Entstehungsjahr kaum vor 1350 anzunehmen, womit die Eintragung selbst als originale Urkunde ausscheidet, während der Stil der Miniaturen und untrügbare ikonographische Feststellungen unzweideutig auf die Mitte des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit weisen. Gleich wichtig die Fesstellung des gelehrten und vor allem kirchengeschichtlich hervorragend geschulten Herausgebers Chr. Dolfen, daß der Codex nur „innerhalb des heiligen römischen Reiches deutscher Nation" entstanden sein kann und weder französischer noch angelsächsischer Herkunft ist. Dagegen gibt es stilistische und ikonographische Momente, die diesen Codex der Utrechter Schule zuweisen. — Obwohl es dennoch zur Zeit nicht möglich ist, alle künstlerischen Beziehungen restlos aufzuhellen, ist der Codex Gisle „ein monumentales Denkmal niederländischer Miniaturmalerei, ein Wegweiser zu verschütteten Quellen mittelalterlicher künstlerischer Inspiration, ein Eckstein zur Geschichte der deutschen Miniaturmalerei".

Diese kostbare Publikation nun, deren hervorragende Untersuchungen durch den Herausgeber wissenschaftlich zum Teil ganz neue Momente ergeben, hat eine ebenso mustergültige technische Wiedergabe gefunden. Von den einundvierzig Bildtafeln, die Franz Hanfstaengl, München, fertigte, sind sechs in mehrfarbigem Faksimilelichtdruck mit aufgelegtem Goldblatt hergestellt worden und diese farbigen Wiedergaben gehören mit zu dem Besten, was Reproduktionstechnik bisher erreicht hat. Sie erhärten die Kostbarkeit dieser Handschrift und gestatten Rückschlüsse auch auf die nur in Doppelton-Lichtdruck hergestellten übrigen 35 Tafeln. Das Ganze eine in jeder Hinsicht vorbildliche Leistung, so daß von den 290 Exemplaren der für den Handel bestimmten Auflage bald keines mehr zu haben sein dürfte. Biermann

[1] Codex Gisle. Im Auftrag des hohen Domkapitels zu Osnabrück mit Unterstützung des Landtages der Provinz Hannover, unter Mitwirkung von Martin Wackernagel und anderen Fachgelehrten herausgegeben von Christian Dolfen. Verlegt bei Buchenau & Reichert, Berlin. Mit 41 Lichtdrucktafeln, davon sechs in Faksimilelichtdruck.

FESTSCHRIFT FÜR JULIUS v. SCHLOSSER.

Zum 60. Geburtstag herausgegeben von Arpad Weixlgärtner und Leo Planiscig. Mit einem Bildnis und 112 Abb. Amalthea-Verlag. Wien, Zürich, Leipzig.

Wieder eine Festschrift für einen Sechzigjährigen, die diesmal einem der feinsten Köpfe der Wiener Gelehrtenschule gilt. Kein voluminöser Band mit einem halben Hundert und mehr an Beiträgen, wie er im letzten Jahre etwa Paul Clemen dargebracht wurde, sondern ein handliches Buch in einfacher, würdiger Ausstattung von fast 300 Seiten mit rund 25 Aufsätzen, die alle Gebiete europäischer Kunstgeschichte berühren, auf denen Jul. von Schlosser selbst vorbildlich gearbeitet hat. Dazu am Schluß aus der Feder eines seiner jüngsten Schüler, von Hans R. Hahnloser zusammengestellt und geordnet, eine Bibliographie sämtlicher Schriften des Sechzigjährigen, die an dieser Stelle besonders aufschlußreich ist. — In der Hauptsache ist es der engere Freundes- und Schülerkreis Schlossers, der sich zu dieser Geburtstagsgabe vereinigt hat, daneben auch Kollegen von angrenzenden Fachgebie-

ten, Ästheten, Literar- und Musikhistoriker, die mit ihren Beiträgen, so Benedetto Croce, Karl Vossler, Curt Sachs, Robert Lach den festlichen Auftakt bilden. Die Archäologie vertritt Emanuel Lövy, die frühchristliche Kunstgeschichte ist durch namhafte Beiträge von Chr. Huelsen, Julius Banko, J. J. Tikkanen, Karl M. Swoboda, E. H. Buschbeck und Betty Kurth bedeutsam belegt. Wichtige Forschungsergebnisse oder Dokumente zur italienischen Kunst steuerten u. a. Hermann Egger, Ernst Steinmann, Erwin Panofsky, Antonio Morassi bei, die deutsche Kunstgeschichte wird durch grundlegende Forschungen von Weixlgärtner, Rathe, L. Baldass, G. Glück, E. Kris, H. J. Herrmann und Ubell vielsagend bereichert. Allen diesen Beiträgen im Rahmen eines Referates auch nur annähernd gerecht zu werden, ist unmöglich. Ein solches Buch geht eben Unzählige an und dürfte deshalb in einer seriösen Kunstbibliothek überhaupt nicht fehlen. Dennoch sei an dieser Stelle auf einen Beitrag besonders verwiesen, der eines der wichtigsten Probleme italienischer Kunst berührt, den Planiscig unter dem Titel „Leonardos Porträte und Aristoteles" beigesteuert hat, und der an eine jüngst im amerikanischen Kunsthandel aufgetauchte Bronzebüste italienischen Ursprungs aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts anknüpft, die nach der Ansicht berufener Kenner wie Meller und Bode ein zeitgenössisches Bildnis Lionardos darstellen dürfte, weil die Ähnlichkeit dieser Büste mit den bekannten Zeichnungen in Windsor und Turin eigentlich jeden Zweifel von vornherein ausschließt (siehe Abb.). Die Beweisführung der kenntnisreichen Gelehrten aber weist nach, daß es bereits in der älteren italienischen Kunst ähnliche Idealdarstellungen des griechischen Philosophen gegeben hat und daß Lionardo seinerseits den eigenen Typ in Haar, Barttracht und Kleidung diesen bekannten Porträtdarstellungen des Aristoteles angeglichen habe, so daß man von einer Bildnisbüste Lionardos im eigentlichen Sinne nicht sprechen könne. Zudem scheint die Inschrift auf der Büste selbst auch der erwähnten Annahme zu widersprechen. Bei aller Hochachtung vor der Tiefgründigkeit der Planiscigschen Ausführungen glaube ich dennoch, daß die Beweisführung an der entscheidenden Stelle brüchig ist, weil sie gewissermaßen durch den anerkannten Aristoteles-Lionardo-Typ selbst widerlegt wird. Im Gegenteil, bei der überraschenden Ähnlichkeit dieser Büste mit den authentischen Porträtdarstellungen Lionardos in Windsor und Turin und vor allem im Hinblick auf die sprichwörtliche Eitelkeit des großen Florentiners ließe sich m. A. nach mit dem gleichen Recht folgern, daß wir in dieser Büste eines unbekannten Meisters aus dem engeren Lionardokreis in der Tat ein wirklich zeitgenössisches Porträt vor uns haben, zu dem Lionardo Modell gestanden, das aber dennoch der Welt als Aristoteles vorgestellt worden ist, da für die Renaissance im engeren Sinne Lionardo und

Ein zeitgenössisches Lionardo-Porträt
Italienisch. Anfang des 16. Jahrh. Bronze
Aus der Festschrift für Jul. v. Schlosser, Amalthea-Verlag, Wien

Aristoteles sozusagen synonyme Begriffe waren. Es würde sich dann um eine Manifestation des Heroenkultes schlechthin handeln, für den die Sitten- und Geistesgeschichte dieses Zeitalters bekanntlich viele analoge Fälle bereit hält. Tatsächlich vermag P. wahrscheinlich zu machen, daß die hier reproduzierte Büste identisch ist mit einer historisch nachgewiesenen Bronzebüste in dem berühmten Hause des Petrarca in Arquà, was immerhin mehr für den zeitgenössischen Ruhm eines Lionardo-Porträts als für eine nur Aristoteles-Büste sprechen dürfte.

Das hier angeschnittene Problem ist ungeheuer reizvoll und mit nur kunstwissenschaftlichen Mitteln allein nicht zu lösen. Immerhin wäre es interessant genug, weiter bearbeitet zu werden; denn als Lionardo-Porträt würde diese Büste in der Tat eine nicht alltägliche Angelegenheit sein.

An Beiträgen von ähnlich fundamentaler Bedeutung aber ist diese Schlossersche Festschrift überreich. Dies eine Beispiel sollte für den Wert des ganzen Buches zeugen.

Biermann

E. F. BANGE: PETER FLÖTNER. Meister der Graphik. Band XIV. Leipzig 1926. Klinkhardt & Biermann. VII + 43 S., 85 Abb. 4°

Es war ein besonders glücklicher Gedanke Peter Flötner, der, wie Bange mit Recht hervorhebt, einer der wenigen führenden deutschen Renaissancekünstler ist, deren Namen der europäischen Kunstgeschichte angehören, einen Band der „Meister der Graphik" zu widmen. In seinem Holzschnittwerk kommt Flötners Vielgestaltigkeit und seine überragende Bedeutung für die Renaissancebewegung allein schon zu voller Geltung und die Entwicklung des Künstlers weist sich hier am deutlichsten aus. Der Verfasser, im wesentlichen fußend auf Röttingers Forschungsergebnissen, die in Einzelheiten ausgebaut und gesichtet werden, wertet das Flötnersche Werk wohlbedacht unter dem großen Gesichtspunkt entwicklungsgeschichtlicher Einstellung. Er skizziert in großen Linien sehr glücklich die allgemeinen Zusammenhänge der Kunstentwicklung vom 15. zum 16. Jahrhundert und die Besonderheiten der Stellung der beherrschenden süddeutschen Kunstzentren Augsburg und Nürnberg und weiß, mit einem Umriß des Lebensganges und einer chronologischen Betrachtung der Holzschnitte, Flötners Eigenart auf diesem Hintergrunde klar herauszustellen. Im einzelnen wird neben Flötners Ringen um die Wiedergabe der menschlichen Gestalt, das von illustrierenden vielfigurigen Kompositionen zu den Höhepunkten losgelöster Einzelfiguren führt, die Entwicklung des Flötnerschen Ornaments eingehend berücksichtigt und seine italienischen Beziehungen und mehrfache Anregungen nachgewiesen. Ein neu zusammengestellter Katalog mit 16 Nummern (die Folgen jeweils unter einer Nummer) für die figürlichen, 41 Nummern für die ornamentalen Blätter und folgends einige Bemerkungen zu ausgeschiedenen und zweifelhaften Blättern schließen sich an. Man wird anläßlich dieser in manchen Einzelfragen, auf die hier leider nicht eingegangen werden kann, zu Ergebnissen, die von des Verfassers sehr wesentlich auf Qualitätsurteile eingestellten Meinung abweichen, kommen können, und es bleibt besonders zu bedauern, daß es nicht möglich war, gerade auch das strittige Material dem reich ausgestatteten Band noch in Abbildungen beizugeben.

Hildegard Zimmermann

LEO PLANISCIG: ANDREA RICCIO. Mit 586 Abbildungen. In Halbleder M. 150.—. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien 1927

Der beste Kenner der venezianischen Bildhauerkunst, dem bereits das grundlegende Werk über die venezianischen Bildhauer der Renaissance gedankt wird, hat nun eine voluminöse Arbeit über jenen Meister des Bronzegusses herausgebracht, die eine längst empfundene Lücke schließt und die kunstgeschichtliche Erkenntnis im Hinblick auf die oberitalienische Kunst des Quattro- und Cinquecento vielsagend vertieft. Dies Buch ist nach Aufbau und innerem Gehalt ein wirkliches Standardwerk neuester Kunstgeschichtsschreibung und die Sammlung des Materials allein zwingt zur Bewunderung. Die äußere Form des Buches ist hervorragend.

Ich bin, während ich diese Zeilen schreibe, dem Kenner Planiscig erst eine Wegstrecke lang gefolgt, immerhin weit genug, um ein Urteil über die Leistung im ganzen abgeben zu können, zumal mir die hier behandelte Materie seit 25 Jahren näher vertraut ist. Soviel ist aber in jeder Beziehung gewiß: Diese Monographie über Riccio ist viel mehr, als ihr Titel verrät. Denn sie weitet sich gleich zu Beginn zu einem allgemeinen Überblick über das Problem der Renaissance und im besonderen über die Kunstleistung Paduas im Quattrocento und das Werk des Bartolemeo Bellano, das richtungweisend die Anfänge der Ricciosschen Kunst beherrscht. Speziell in der Aufhellung des Beginns dieses „venezianischen"

Riccio Satyrfamilie

Florenz, Museo Nazionale / Mit Genehmigung des Verlages von Anton Schroll & Co. in Wien
Aus dem Werk Andrea Riccio von Leo Planiscig

Bildhauers erkenne ich ein wesentliches Verdienst dieser ausgezeichneten Arbeit. Von dieser neu eroberten Plattform aus erfolgt dann die Untersuchung der erstaunlichen Vielseitigkeit Riccios, der fortan einer der reinsten Klassizisten seines Zeitalters geblieben ist, und dessen Osterleuchter im Santo zu Padua — hier bildlich allein durch 37 Detailaufnahmen beschrieben — immer eines der ganz großen Wunderwerke der Renaissance sein wird. — Riccios Beziehungen zu Giorgione, die eine neue Freiheit künstlerischen Schauens im Gefolge haben, sein Wirken innerhalb der venezianischen „terra ferma" geben dieser kunsthistorischen Arbeit weiterhin Gewicht (Verona, San Fermo — das Denkmal Trombetta im Santo) und schließlich ist ein breiter Raum jenem Kleinplastiker Riccio vorbehalten, der nicht nur jene romantischen Statuetten, sondern ebenso zahllose Plaketten geschaffen hat. Ein vorbildlicher Oeuvre-Katalog, Literaturverzeichnis und Register gewährleisten diesem stattlichen Werk endlich die solide Handhabung eines zuverlässigen Nachschlagewerkes. Die Arbeit von Planiscig fesselt durch den sicheren Blick des Kenners und überzeugt durch Gesamtaufbau und Diktion.

Biermann

DIE DAUMIERS DER SAMMLUNG BUREAU

Ein halbes Jahrhundert hat es gedauert, bis die öffentliche Meinung begriff, daß Daumier nicht nur ein großer Illustrator, sondern auch ein gewaltiger Künstler war. 1878, ein Jahr vor seinem Tod, fand die erste Gesamtausstellung bei Durand-Ruel statt, die wenig Widerhall fand, nur die kleine Gemeinde, die damals Daumier hatte, zu einem Block zusammenschloß. Über zwanzig Jahre gab es nur untergründige Arbeit, bis 1900 auf der Pariser Zentennale Roger Marx ein paar Hauptbilder Daumiers zeigte, die die Aufmerksamkeit Frankreichs und auch anderer Länder, besonders Deutschlands, auf den bisher nur als Glossenzeichner geschätzten Maler lenkten. Es folgte 1901 die Ausstellung in der Ecole des Beaux-Arts, die Kenner und Forscher gleichermaßen erregte. Es entstand eine Daumierliteratur; sie gipfelt in dem Buch von Klossowski, das heute noch als Würdigung des Meisters und als Oeuvrekatalog nicht übertroffen ist, so daß auch das Verzeichnis der Sammlung Bureau auf ihm fußt. Die vorjährige Ausstellung bei Matthiesen war wohl eine endgültige Konsekration, und nun kommt die Probe, ob auch der Markt sie ratifiziert: die Versteigerung der Sammlung Bureau am 20. Mai in Paris mit über sechzig Werken, Ölbildern, Aquarellen und Zeichnungen Daumiers.

Es ist eine erlesene Sammlung, wie sie heute kaum mehr zusammengebracht werden kann, über einen Zeitraum von vier Dezennien sich erstreckend. Sie wurde bereits zu Lebzeiten Daumiers angelegt. Bureau, der Vater, war durch seinen Schwager, den Maler Boulard, Daumier und seinem Kreis, dem auch Corot, Dupré und der Bildhauer Dechaume angehörten, zugeführt worden. In Valmondois, dem Wohnort Daumiers, an den Ufern der Oise betätigte er sich, weniger als eine Malerschule, denn als eine um eine bedeutende Persönlichkeit gescharte Gesellschaft von Künstlern und Kunstliebhabern, die miteinander sympathisierten. Bureau war dilettierender Maler, vor allem aber Sammler Daumierscher Kunst. 1875 erwarb er „Die Advokaten" aus dem Nachlaß Corots, andere Hauptwerke 1900 auf der Versteigerung Boulard. Die Sammlung wurde nach dem Tode Bureaus von seinem Sohn fortgesetzt. Er war Advokat, was ihn nicht hinderte, seine raumbeschränkten Zimmer in dem alten Haus der Rue de Turenne mit den beißendsten Satiren auf seinen Stand zu schmücken. Nach dem Tod des Advokaten gab es Erbstreitigkeiten, die sich jahrelang hinzogen, die erst jetzt mit der Zerstreuung der Sammlung ihr Ende gefunden haben.

Die Themen, die Daumier in seiner „comédie humaine" behandelte, sind hier ziemlich lückenlos vertreten: der Don Quixote, Theaterfiguren, Theaterpublikum, Pariser Volksszenen, die sich am engsten an seine Lithos anschließen, Jahrmarkt, Arbeiter, Wartesaal, Straßenleben und vor allem Juristerei. Auch die beiden Bronzen „Die Emigranten" und „Ratapoil" fehlen nicht.

Unter den Ölbildern ragt die „Wäscherin" hervor, die — ihr Kind an der Hand — die Stiege heraufkeucht. In einer Variante zu diesem Bild sind die Häuser des Hintergrunds mit Einzelheiten ausgeführt. Auf dem Bureauschen Bild sind sie in einen eckig konturierten Ton zusammengezogen; noch besser ist hier herausgebracht, worauf es Daumier ankam, das menschliche Drama im Vordergrund. Das Gemälde „Die Advokaten" hatte Daumier selbst so geschätzt, daß er es Corot als Zeichen besonderer Dankbarkeit verehrte: als Daumier in solche Not geraten war, daß ihm das Haus, das er in Valmondois bewohnte, weggenommen werden sollte, hatte ihm Corot die Schenkungsurkunde übersandt. Das Bild stellt sieben wie zu einem Strauß gebundene Advokatentypen dar; das Problem der menschlichen Gerechtigkeit scheint wie von sieben Seiten her schlaglichthaft beleuchtet. Einen weiteren Aspekt gibt die berühmte „Vergebung": der Verteidiger streckt seinen Zeigefinger unter energischstem Nachdruck des Lichtes und der Zeichnung auf den Gekreuzigten hinter dem Gerichtspräsidenten aus, während die Angeklagte in ihrem Verschlag zusammenbricht. Es ist eine ähnliche Hand wie die Johannes des Täufers auf dem Isenheimer Altar, über der geschrieben steht: illum oportet crescere, me autem minui. — eine Hand, vier Jahrhunderte später konzipiert mit einem Pathos, das aus dem Lesen nicht der heiligen Schrift, sondern des Lebens selbst gespeist ist.

Unter den Aquarellen finden sich solche Werke wie „Der eingebildete Kranke", „Der Zwischenakt in der Comédie française", „Die zwei diskutierenden Advokaten", „Das Lied", „Die Kunstliebhaber".

Läßt man diese sozialen Ausschnitte an sich vorüberziehen, so fragt man sich überrascht,

H. Daumier Une annonce de saltimbanques. Aquarellierte Zeichnung
Kat.-Nr. 74 der Versteigerung der Collection Paul Bureau am 20. Mai bei Georges Petit, Paris

wie konnten notable Zeitgenossen Daumiers ihn vor allem als michelangelesk empfinden? Als Daubigny die Sixtina betrat, sagte er angesichts dieser gemalten Plastik: „Das sieht aus wie von Daumier." Und Balzac meinte: „Der Kerl hat etwas von Michelangelo unter der Haut." Wahrscheinlich meinten sie damit weniger den Wurf als das Torsohafte seiner Werke. Erst mußte dieses Bleigewicht von Daumiers Namen fallen, damit er in die Äonen eingehe. In der Zeit, da alles um ihn still war, zwischen 1880 und 1900, arbeiteten, ohne daß sie es wußten, die Impressionisten für ihn. Seine abkürzende Handschrift wurde zum adäquaten Ausdruck seiner Impulse; man nahm nicht mehr an dem Fragmentarischen seiner Werke Anstoß sondern lernte das Synthetische seiner Vision und Raumbehandlung erkennen. Als dann Klossowskis Buch Daumier auf einen ersten Platz stellte, drohte ihm noch einmal Gefahr. Es war die Zeit, wo stark mit monumental identifiziert wurde, — bis der Krieg diese gigantisierende versteinernde Ästhetik mit fortschwemmte. Nun ist es, wenn schon ein großer Name der Vergangenheit auf die Lippen muß, eher Rembrandt als Michelangelo, eher ein Künstler, der in Licht und Farbe wurzelt, der bewegte Menschlichkeit nicht heroische Ruhe darstellt. Albert Dreyfus

MAIVERSTEIGERUNGEN BEI P. CASSIRER IN BERLIN

Von den Auktionen, die Cassirer vorbereitet, sei vor allem die Ostasiensammlung Walter Bondy hervorgehoben, die am 18. und 19. Mai die Hand wechseln wird. Bondy beschränkte seine Sammeltätigkeit auf wenige Gebiete, diese aber hat er mit hervorragender Sachkenntnis bearbeitet. Besonders handelt es sich um Keramik in jeglicher Gestalt. Niemals ist vorher in Deutschland eine Sammlung von Erzeugnissen des Zeitalters der T'ang, Sung und Yüan in so erlesenen Werken zum Verkauf gestellt worden. Aus der Prae-T'ang- und T'ang-Zeit finden wir Totenstatuen von seltener Qualität: zwei Tempelwächter ganz naturalistisch, drei Tänzerinnen und besonders ein glasiertes, gesatteltes Kamel, den Kopf zum Schreien erhoben, von einem Treiber geführt. Die Gefäßkeramik der T'ang-Zeit weist zwanzig Stücke auf. Aus der Sung-Zeit sehen wir mehr als zwanzig Ying-ching-Töpfereien mit leuchtenden Glasuren. In zehn Beispielen ist der Temmokutyp vertreten. Von den Erzeugnissen der Ch'ün-chou enthält die Sammlung solche mit jener blauen Glasur, die die Franzosen Claire de lune nennen. In wahrhaft lückenloser Weise gibt die Kollektion eine Übersicht über die chinesische

Wein- oder Teekanne mit Deckel. Weißes glasiertes Porzellan Kang-hsi. Höhe 15.5 cm / Kat.-Nr. 269 der Versteigerung der Ostasiensammlung W. Bondy am 18./19. Mai bei P. Cassirer, Berlin

Töpferkunst der Prae-Ming-Zeit. Aber auch die Ming-Zeit ist mit einer Anzahl charakteristischer Blauweißporzellane, Seladone und Dachreiter zu sehen. Die K'ang-hsi-Periode zeigt ganz große Meisterwerke. Die Schnupftabakfläschchen-Sammlung erhält dadurch, daß sie sich fast ausschließlich auf Keramik, und zwar auf einfarbige Glasuren beschränkt, ihren besonderen Charakter. Es handelt sich um 84 Objekte zumeist aus dem 18. Jahrhundert. Zum Schlusse noch ein Hinweis auf eine kleine Auswahl von Metall- und Jadearbeiten. Zum Katalog hat William Cohn, der ausgezeichnete Ostasienforscher, eine Einleitung voll Kenntnis und Liebe geschrieben.

Am 17. Mai wird der Nachlaß des Grafen Elemir Pejacsevich, Gobelins aus dem Nachlaß des Grafen Karnitz auf Karnitz und einiges andere aus Berliner und Frankfurter Privatbesitz bei Cassirer versteigert werden. Die Sammlung Elemir Pejacsevich ist besonders reich an Renaissancemöbeln und den, ach, so seltenen italienischen Sammeten. Wir finden aber auch eine Madonna in Halbfigur von Lorenz Ghiberti und eine Plakette von Giovanni Bernardi, „Reiterkampf vor einer Stadt". — Sämtliche Gobelins des Grafen Karnitz sind im pommerschen Inventar vermerkt. Besonders zu nennen mehrere schöne, große flämische Stücke aus Brüssel: Darstellungen aus dem alten Testament, vom Ende des 16. Jahrhunderts. Zum Schluß noch einige Worte über die Sammlung moderner Bilder, die am 17. Mai aus verschiedenem Besitz bei Cassirer stattfinden wird. Hier hebe ich einen sehr schönen Courbet hervor: „Rehe im winterlichen Wald", eine schöne Avignonlandschaft von Renoir, ein Strandbild von Liebermann, von dem daneben mehrere sehr interessante frühe Arbeiten zu finden sind, einen frühen Männerkopf von Cézanne, Kartoffelarbeiter von van Gogh, eine Rohrfederzeichnung von demselben, eine Straße mit Bäumen darstellend, ein Marine-Aquarell von Manet, mehrere vorzügliche Thomas und drei große, wirklich schöne Grunewaldlandschaften von Leistikow. Es sei be-

Zweihöckeriges schreiendes Kamel
Gelb, grün und bräunlich glasiert / Gefüllte Satteltaschen mit Masken / T'ang, Höhe 84 cm / Kat.-Nr. 55 der Versteigerung der Ostasiensammlung W. Bondy am 18. u. 19. Mai bei P. Cassirer, Berlin

merkt, daß auch einige Bilder von Andreas Achenbach, Voltz, Eduard Hildebrandt und Lier aus einem alten Berliner Haus auf den Markt kommen werden. K

MAIAUKTIONEN IN LONDON

Am 20. Mai findet bei Christie ein Verkauf von alten Meistern und frühen englischen Bildnissen statt, der in bezug auf die englischen Bilder von größter Bedeutung sein wird. Die Gemälde stammen fast ausschließlich aus Privatbesitz und in vielen Fällen sind sie seit ihrem Entstehn in den Familien der jetzigen Verkäufer verblieben. Zum Verkauf gelangen u. a. Gainsboroughs schönes Porträt von James Christie (1730—1803) in Dreiviertelgröße. Dieses häufig gravierte Gemälde gehört einem Nachkommen des ursprünglichen Gründers der Firma Christie. Hauptkennzeichen der Auktion sind die zwölf, fast durchweg bedeutenden Gemälde von George Romney, die fast alle registriert sind. Zwei davon, Lady Hamilton als Bacchantin darstellend, stammen samt zwei schönen Harlow-Gruppen aus der berühmten Sammlung des Lord de Talbey. Abb. siehe Youngs Katalog „The Leicester Gallery" 1821. Zwei Porträts Multon Lambardes und seiner Gattin von Romney entstammen dem Besitz eines Nachkommen, Major W. G. Lambarde. Zwei wei-

tere Familienporträts, Mrs. Prescott mit ihren drei Kindern und Lady Hamilton als Cassandra kommen aus dem Besitz der verstorbenen Mrs. Louis Raphael. Lord Knollys bietet sein Romney-Porträt des Rev. James Douglas DD. zum Verkauf. Das bedeutendste Bildnis Sir Joshua Reynolds stellt Lady Elizabeth Keppel dar, das 1761—62 für die Raphael-Kollektion gemalt wurde. Unter den Gemälden von Lawrence seien erwähnt ein Porträt der Mrs. Joseph Grote, das von deren Großenkelin verkauft wird. Der wichtigste Raeburn ist ein Bildnis der Hon. Mrs. Austin. Aus der Raphael-Kollektion seien noch erwähnt: Werke von John Croome, Constable, Patrick Nasmyth und Turner. Diese Sammlung enthält ferner zwei Arbeiten von Ferdinand Bol, zwei Bilder von N. Elias Pickenoy (1632) und einen S. van Ruysdael. Aus dem Besitz einer früher in Polen ansässigen deutschen Familie stammt ein Rembrandt-Porträt des Künstlers als Bogenschütze.

Ebenfalls bei Christie am 24. Mai: eine wertvolle Sammlung früher chinesischer Porzellane aus dem Besitz des Mr. John Love. Einzelne der Stücke sind in R. L. Hobsons Werk „Wares of the Ming Dynasty" abgebildet, und manche datieren aus dem frühesten 15. Jahrhundert. Das Hauptinteresse der Sammlung konzentriert sich auf die Werke der Mingzeit.

★

Knight Frank & Rutley verkaufen am 27. Mai 31 Bilder der Pallavicini-Kollektion, die aus dem alten Familienschloß der Familie in Steiermark herrühren. Darunter finden wir: Die Feuersbrunst von Goya, 23 × 33½ Zoll, ein Pendant zu den berühmten Desastres de la Guerra. — Die Verkündigung von G. B. Crespi (1556 bis 1663), 64 × 39 Zoll. — Eine Skizze: Zwei Männer in römischer Tracht von Rubens, autographisch signiert. — Ein Ritter an der Spitze einer Prozession, Andrea Alovigi zugeschrieben (1470). — Porträt eines italienischen Edelmannes, Bernardino Licinio zugeteilt (ca. 1524). — Ein starkes Porträt eines spanischen Bauern: „Der Nußknacker" in der Art des Velasquez. — Nr. 22 ist nach Ansicht Glücks ein Porträt Adriaen Brouwers von Van Dyck. — Das Porträt eines päpstlichen Sekretärs ist nach Suida von Raphael. — Ein Christus mit der Dornenkrone wird Friedländers Ansicht zufolge, daß das Bild von Jan Mostaert stammt, im Mittelpunkt des kunstwissenschaftlichen Interesses stehen. Dasselbe gilt von dem Bildnis eines Alchemisten, das Friedländer Marinus van Reymerswäle zuerkennt. — Zwei Paneele eines Altarstückes sind wahrscheinlich das Werk Pieter Köcks van Alost (etwa 1540). — Neben einem gut komponierten Fries mit zahlreichen Figuren von Prälaten von M. Grünewald gelangt ein für Hans Brosamer charakteristisches Porträt zum Verkauf. — Der Katalog kündigt ferner an: Eine Gruppe von Nymphen von Coypel, einen Hl. Hieronymus, der Ribera oder Luca Giordano zuzuschreiben ist. Eine Rarität bildet das Auftauchen eines Werkes vom „Meister der weiblichen Halbfiguren". — Daneben finden wir eine Kreuzabnahme von Bassano, eine Madonna mit Kind von Van Hoogstraten. Eine weitere Kreuzabnahme von Lucas van Leyden, eine Jungfrau von Dirk Bouts, zwei Porträts von François Pourbus, von denen das eine nach Glücks Ansicht den jungen Prinzen Vincenzo Gonzaga darstellt, sind innerhalb dieser kleinen aber vielseitigen Vente noch besonders zu nennen. Das Gleiche gilt für den Orientalen von Tiepolo. Dagegen ist die Hl. Katharina von Alexandrien eine der vielen Versionen, die Luini von diesem Thema gemalt hat. Dasselbe gilt für die trauernde Madonna von Coreggio. Die Liste sei beschlossen mit der Erwähnung eines guten Canaletto (Rialto-Brücke) und eines Jan van Goyen (holländische Landschaft). — Die Pallavicini-Kollektion umfaßt ferner eine Anzahl von Louis-XV.-Tabatièren und -Dosen.

Mark Neven

BRÜSSEL

Bei Georges Giroux kommt am 16., 17. und 18. Mai die berühmte Brügger Sammlung Dr. D. J. de Meyer zur Versteigerung, die rund 540 Nummern aufweist, die soeben in einem prächtigen und reich illustrierten Katalog wissenschaftlich beschrieben und bearbeitet worden sind. Der Nachlaß eines passionierten Sammlers kommt zum Ausruf, dessen Besitz bei Lebzeiten des Brügger Amateurs eine belgische Sehenswürdigkeit ersten Ranges war. Nicht so sehr die Hauptwerke von Mabuse, Murillo, van Dyck und die beachtlichen Bilder der holländischen Schule geben dieser Versteigerung ihr Gepräge, vielmehr sind es die Tapisserien, Fayenzen, Porzellane, die Vielheit kunstgewerblicher Hinterlassenschaft, die ein genialer Sammlerinstinkt durch Jahrzehnte hindurch zu erwerben und zu hüten wußte, die Attraktion des Marktes sind. Diese Vente hält Trouvails in Menge bereit und es ist anzunehmen, daß sich der europäische Handel diese seltene Gelegenheit nicht entgehen lassen wird. n

FRANKFURT a. M.

Rudolf Bangel versteigert am 17. Mai eine Sammlung von alten Meistern und anschließend daran die Sammlung F. J. Pieper, Köln. Für beide Sammlungen sind reich illustrierte Kataloge erschienen. Unter den alten Meistern sind zu nennen: Ein Bild von Lukas Cranach d. Ä. „Die Messe des heiligen Gregor" (siehe Cic., Heft 8, S. 270). Unter den Holländern des 16. und 17. Jahrhunderts Bilder von Aert de Gelder, A. von Ostade, J. H. de Wet, Abraham Storck, Hendrik van Vliet u. a. Unter den Italienern ist die „Vermählung der heiligen Katharina" von Lorenzo Sabbatini neben Arbeiten von Guardi und Pannini erwähnenswert. Besonderen Hinweis verdient das ausgezeichnete Bildnis der Madame Jouty mit Tochter von J. A. D. Ingres, das um 1805 entstanden ist.
Die Sammlung Pieper, Köln, vereinigt dagegen durchweg Arbeiten aus der Blütezeit der Genremalerei, und zwar Bilder von Knaus, Joh. Sperl, Eduard von Gebhardt, Gotthardt Kuehl, Gruetzner u. a. G

KÖLN

Eine bedeutende Sammlung von Bildern des 19. und 20. Jahrhunderts, deren qualitatives Schwergewicht in den aus einem westfälischen Privatkabinett stammenden Stücken beruht, wird am 17. Mai bei Lempertz versteigert. Es überwiegen die älteren Düsseldorfer und unter ihnen Eduard von Gebhardt, von dem der Katalog eine Reihe hervorragender Köpfe aus der schaffenskräftigsten Zeit verzeichnet. Claus Meyer, Wilhelm Schreuer, Ernst te Peerdt schließen sich mit Proben ihres Schaffens an. Auch die Münchener Kunst ist gut vertreten. Ein „Pan" von Franz von Stuck, Hans von Bartels, Albert von Kellers „Dolce far niente" sind zu nennen. 40 Original-Handzeichnungen von den besten Zeichnern der alten „Simplizissimus"-Jahrgänge seien erwähnt: von O. Gulbranson, F. von Reznicek, Ed. Thöny, Rudolf Wilke, Ernst Heilemann, B. Wennerberg. Der Katalog verzeichnet weiter Werke von den beiden Achenbachs, Eugen Kampf, Ludwig Munthe, Robert Schleich, Johann Hamza, August Seidel, Walter Firle.

DIE AUKTION ADELMANN

Die Versteigerung der Sammlung Graf Adelmann bei P. Cassirer am 26. bis 28. April verlief unter Anwesenheit eines großen und angeregten Publikums von Kennern. Eine Sensation war der Ausruf der „Kölnischen Madonna" (um 1330), von der Kölner Jahrtausendausstellung in der Erinnerung. Ein er-

Frau mit Fächer
Porzellan mit fünffarbiger Bemalung in Schmelzfarben (Email sur Biscuit). Grünes Gewand mit korallenroten Pfirsichblüten. Kang-hsi, H. 36 cm Kat.-Nr. 265 der Versteigerung der Ostasien-Sammlung Walter Bondy am 18. u. 19. Mai bei Paul Cassirer, Berlin

bitterter Kampf entspann sich zwischen Geheimrat Ottomar Strauß und dem bekannten Kunsthändler Heilbronner, der am Ende das köstliche Werk für 57000 M. in seinen Besitz brachte. Sein Gegner konnte sich mit einer anderen kölnischen „Thronenden Maria mit dem Kinde" entschädigen, die er für 4800 M. erwarb. Das Altarrelief „Geburt Christi" aus der Sammlung Croy wurde von Direktor Kötschau gekauft. Wie wir erfahren, ist fast das ganze Material in Deutschland geblieben. Nach England ging nur der schöne Himmelsglobus des Marburger Meisters Jost Burgi (um 1580) mit 25000 M. Wahrscheinlich auch nach dem Ausland das Triptychon des Meisters der Magdalenen-Legende mit 21000 M. — Sehr begehrt waren die Renaissanceuhren, die zwischen 300 und 1500 M. lagen, ebenso die Tischuhren, bei denen man für einzelne schöne Stücke 1200 und 1300 M. bezahlte, die Reisewagenuhren, von denen eine salzburgische (um 1700) 1200 M. brachte und jene des 18. Jahrhunderts, deren Preise sich zwischen 500 und 700 M. bewegten. Stark fielen dagegen die Barockuhren ab, die im Durchschnitt nur 200 bis 300 M. erreichen konnten. Von den Empireuhren nenne ich die Alexander von Humboldts, ein Geschenk des Königs von Dänemark, Altona 1829, mit 950 M.

Bedeutendes Interesse zeigte sich für die Metallarbeiten. Der prächtige und in der Literatur wohlbekannte Silberpokal, Köln 1609, kam auf 7000 M. Das Reliquienkreuz aus Bergkristall, eine Arbeit von Wallbaum, Augsburg um 1590, 6150 M. Aus der Summe der Möbel sei nur einer Rokokokommode gedacht, deutsch (um 1760), deren Preis 2200 M. war.

K

DIE DREI GROSSEN BOERNER-VERSTEIGERUNGEN

Das Gesamtergebnis der am Anfang des Monats in Leipzig durch C. G. Boerner abgehaltenen Versteigerungen kostbarster alter Graphik übertraf alle Schätzungen. Allein bei der Auktion der von Hagensschen Sammlung betrug der Umsatz in nur anderthalb Tagen über eine halbe Million; das Ergebnis aller drei Auktionssammlungen zusammen belief sich auf über eine Million Goldmark, also auf weit mehr, als bisher irgendeine Auktionswoche bei Graphik erbrachte.

Noch nie hatte sich ein derartig kaufkräftiges internationales Publikum bei einer Boernerschen Auktion eingefunden, wie diesmal. So waren außer den Direktoren mehrerer deutscher Sammlungen auch die der Kabinette in London, New York und Wien, sowie ein Vertreter des Stockholmer Kabinetts persönlich anwesend, ferner ein amerikanischer Privatsammler und die Vertreter der bekanntesten Firmen des In- und Auslandes.

Bereits die erste Stunde der Hagens-Auktion brachte den 10000-Dollar-Preis für das wundervolle Exemplar von Dürers Adam und Eva, das Mr. Wunderlich aus New York erstand. Das New Yorker Kabinett erwarb durch die Firma Colnaghi die zwei großen Holzschnitte aus Cranachs Frühzeit, beide zu Rekordpreisen, wobei der Dollar über die verzweifelten Anstrengungen der Berliner und Münchener Sammlungsleiter triumphierte, die bis zu mehr als dem Dreifachen der Schätzungen mitboten. Dafür blieben die deutschen Museen an anderer Stelle glückliche Sieger: Geheimrat Friedländer kaufte z. B. den höchst seltenen, frühesten signierten Holzschnitt Burgkmairs für mehr als das Doppelte der Schätzung, sowie ein seinem Kabinett noch fehlendes Schongauer-Ornament. Professor Weigmann erweiterte und verbesserte die Bestände der Münchener Sammlung an Stichen und Holzschnitten Dürers und mit feinen Proben der Graphik Schongauers, Cranachs, Baldungs, Wechtlins und Rembrandts. Die Wiener Albertina kaufte ein nur in zwei Abdrucken bekanntes Blatt aus Cranachs Frühzeit. Im Ganzen erwies sich aber wiederum gerade bei den Meisterholzschnitten die Überlegenheit Amerikas, denn eine große Anzahl der wichtigsten und seltensten Blätter wurden für das Metropolitan Museum in New York ersteigert. (Man vergleiche die Cranach-Hausse im vergangenen Herbst, die auch auf amerikanische Auftragsgeber zurückzuführen war!) Dagegen zeigte sich bei den schönsten Qualitäten der Hagenschen Rembrandts der europäische Sammler kaufkräftig genug, um das meiste zu halten, und für die andere niederländische Graphik interessierten sich am stärksten zwei anwesende holländische Privatsammler, sowie zwei belgische Händler. Gegenüber den deutschen Museen trat der deutsche Sammler mehr zurück als im Herbst. Auf Vorkriegspreise im einzelnen vergleichend einzugehen, ist wohl diesmal kaum nötig: Zusammenfassend sei gesagt, daß die Qualitätsware eine durchaus neue Bewertung erfahren hat. Zunächst werden also die Preiskataloge der drei Boerner-Auktionen ähnliche Geltung besitzen, wie bislang die der Versteigerungen Lanna, Hubert oder Theobald. Nach den Erfahrungen der letzten Jahre möchte man aber fragen: Wie lange wohl? . . .

E Tdt

EIN UNBEKANNTER NORDDEUTSCHER SCHNITZALTAR DES 14. JAHRHUNDERTS

VON HELLMUTH BETHE

Unter den norddeutschen Schnitzaltären mit rechteckigem Schrein, den Nachfolgern der architektonisch aufgebauten Reliquienaltäre (Doberan, Cismar), galt bisher allgemein der Grabower Altar des Meisters Bertram (1379—83) als das älteste erhaltene Beispiel. Es gibt jedoch noch einen Flügelaltar, der, wenigstens im Innern, zweifellos älter ist als der Grabower: den Altar der Kirche in Rossow in der Ostpriegnitz.

Schon durch seinen Aufbau beweist der Rossower Altar eine relativ frühe Entstehung. Bei ihm sind nämlich noch nicht wie bei allen norddeutschen Hochaltären seit dem Grabower Altar Schrein und Flügel fortlaufend mit Skulpturen geschmückt, sondern nur der Schrein ist plastisch dekoriert, während die Flügel beiderseitig bemalt sind. Der im Chor der Rossower Kirche aufgestellte Schrein (Abb. 1) ist ein 2,15 m hoher und 3,20 m breiter Kasten, der einmal in der Horizontalen und sechsmal in der Vertikalen geteilt ist. Das Obergeschoß ist wie bei dem Doberaner und dem Oberweseler Altar höher als das untere. Die Arkaden, von denen die oberen mit ihren Wimpergen noch an die Giebelwand der Altäre von Doberan und Cismar erinnern, sind zwar in beiden Etagen gleich hoch, aber im Obergeschoß befindet sich zwischen Giebelzone und Kastenrand noch ein breiter Maßwerkfries. Durch die vertikale Gliederung ist der Schrein in lauter Hochrechtecke zerlegt. In dem mittleren, das wesentlich breiter ist als die übrigen und als einziges den Maßwerkfries durchbricht, erscheinen als

Abb. 1. Altarschrein — Rossow, Dorfkirche. Um 1350

Hauptthemen übereinander die Marienkrönung und Kreuzigung und rechts und links davon in zwei dreiachsigen Kompartimenten die 12 Apostel. Von einem Zusammenhang mit dem Reliquienkult wie bei den frühesten deutschen Flügelaltären ist also keine Rede mehr. Aber auch in der Disposition des Innern ist der Altar fortgeschrittener als jene. Denn er zeigt zum ersten Male eine deutlich betonte Mitte. Denkt man sich diese mit einer einzigen Darstellung gefüllt und den Maßwerkfries aus dem Schrein entfernt, so hat man den für norddeutsche Hochaltäre bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts vorbildlich gebliebenen Aufbau der Grabower Altars.

Die Figuren, die den Schrein des Rossower Altars füllen, sind sämtlich aus Eichenholz gearbeitet und wie die der meisten norddeutschen Schnitzaltäre hinten abgeplattet und ausgehöhlt. Ergänzt ist bei ihnen nichts. Es fehlen lediglich einige Arme, Finger und Attribute. Auch die alte Fassung mit dem traditionellen Dreiklang von Gold, Rot und Blau ist im großen ganzen ausgezeichnet erhalten. Nur einige Köpfe sind in nachmittelalterlicher Zeit übergangen. Sehr gelitten hat dagegen die schöne hochgotische Innenarchitektur des Schreins und auch

Abb. 2. Marienkrönung vom Rossower Altarschrein

Abb. 5. Kopf Christi (Detail von Abb. 2)

der äußere Rahmen, den ursprünglich zahlreiche Zinnbeschläge mit bunten Glasflußeinlagen schmückten.

Die Flügel, die, vom Corpus getrennt, im Turmgeschoß der Rossower Kirche aufbewahrt werden — die Angabe in den Kunst- und Geschichtsdenkmälern Mecklenburgs V, 591, die Flügel seien verschollen, ist falsch —, setzen auf den Innenseiten die architektonische Gliederung und den figürlichen Schmuck des Schreins vierachsig fort. Links erscheinen auf Goldgrund acht weibliche Heilige, von denen jedoch nur eine vollständig erhalten ist, und rechts acht ebenfalls mehr oder weniger zerstörte männliche, unter denen als vierter im oberen Stockwerk der hl. Laurentius zu erkennen ist. Ursprünglich zeigte der Altar also im geöffneten Zustand — er war dann fast $6^1/_2$ m breit — im Wetteifer mit dem Schmuckprogramm der Kathedralen auf 14 Achsen rechts und links von den beiden Mittelgruppen 28 teils geschnitzte, teils gemalte Standfiguren.

Auf den Außenseiten der Flügel sind auf dunkelrotem Grund zusammen acht Scenen dargestellt, von denen sich die vier oberen auf das obere, die vier unteren auf das untere Hauptthema des Schreins beziehen. Die vier oberen Scenen stellen vier von den Freuden Mariae dar, die Geburt, Anbetung, Darstellung und den 12 jährigen Jesus im Tempel, die vier unteren vier von den Leiden Christi, Christus vor Pilatus, Christi Geißelung, Kreuztragung und Auferstehung. Alle acht Bilder sind vorzüglich erhalten, wohl weil sie unmittelbar auf Holz und nicht wie die der Innenseiten auf Kreidegrund gemalt sind. Von späteren Überarbeitungen sind beide Flügelseiten verschont geblieben.

Abb. 4. Kopf Mariae (Detail von Abb. 2)

Eine Predella, die ja erst im 15. Jahrhundert Regel wird, scheint der Rossower Altar nicht gehabt zu haben. Auch ein oberer Abschluß durch einen Kreuzblumenkamm oder dergl. hat ihm aller Wahrscheinlichkeit nach gefehlt.

Künstlerisch steht der Altar für die Gegend ganz ungewöhnlich hoch. Die Skulpturen sind nicht, wie so häufig in Norddeutschland, von einem derben Handwerker, sondern von einer plastisch stark empfindenden Persönlichkeit geschaffen und auch die Flügelmalereien erheben sich weit über das Durchschnittsniveau.

Im Schrein zieht zunächst die Marienkrönung mit den prächtigen Doppelwimpergen im Hintergrund, den weihrauchfaßschwingenden Engeln und den seitlich vor dem Thron sitzenden Löwen den Blick auf sich (Abb. 2). Die Figuren von Christus und Maria, die durch ihre Größe — 80 cm Höhe und 45 cm Breite — vor allen andern ausgezeichnet sind, fesseln durch die Hoheit und Ruhe ihrer Erscheinung. Die Proportionen sind ausgesprochen schön, die Bewegungen feierlich-gemessen und die Falten der Gewänder von selten melodiösem Fluß. Am eindrucksvollsten jedoch sind die Köpfe: der Christi mit der hohen Stirn, den gütig blickenden Augen und den ernst geschlossenen Lippen (Abb. 5) und der Maria mit dem mädchenhaft unschuldigen Ausdruck, dem reizenden Stupsnäschen, dem zu einem Lächeln verzogenen Munde und dem wallenden Lockenhaar (Abb. 4). Man kann in der deutschen Plastik des 14. Jahrhunderts lange suchen, bis man einen Madonnenkopf von gleichem Liebreiz wiederfindet.

Abb. 5. Kopf eines Apostels vom Rossower Altarschrein

Das zweite Hauptthema, die Kreuzigung, die entsprechend der geringeren Höhe des Untergeschosses kleiner erscheint, ist von nicht minder großer Schönheit. Christus hängt — ähnlich wie bei dem Kruzifix auf dem rechten Flügel des Doberaner Hochaltars — an einem Kreuz mit volutenförmiger Gabelung, dem symbolischen arbor vitae. Die Arme des Herrn beschreiben mit den Händen, deren Finger sich leicht krümmen, eine Kurve. Der Kopf ist herabgesunken und die Hüfte ausgebogen. Die anatomische Kenntnis des nackten Körpers ist verhältnismäßig gering, nur einzelne Partien, z. B. Hals, Brust und Leib, sind gut beobachtet. Ganz besonders schön ist wieder der Kopf, den das lang auf die Schultern herabfallende Haar umrahmt. Die Assistenzfiguren sind wie die Figuren der Marienkrönung im Dreiviertelprofil dargestellt: Maria etwas äußerlich in ihrer Pose, Johannes dagegen ergreifend durch die Echtheit seiner Trauer. Die oberen Zwickel des Feldes schmücken zwei Halbfiguren: die Propheten Jesaias und Jeremias, in dem mild beseelten Ausdruck der Gesichter dem Kopf Christi verwandt.

Die Apostel, die genau so groß sind wie die Figuren von Maria und Johannes unter dem Kreuz — 56 cm —, stehen von vorn gesehen in strenger architektonischer Gebundenheit in ihren Nischen. Qualitativ sind sie schwächer als die Figuren der Mittelgruppen. Die Körperbildung ist steifer und die Gewandbehandlung konventioneller. Aber die Köpfe sind noch voll von innerem Leben. Am deutlichsten zeigt das der Kopf des Apostels in der unteren Reihe ganz rechts (Abb. 5), der die monumentale Gesinnung und die hohe bildnerische Fähigkeit des Meisters noch einmal in dem günstigsten Lichte erscheinen läßt.

Abb. 6. Der zwölfjährige Jesus im Tempel
Detail von der Außenseite des rechten Altarflügels
Rossow, Dorfkirche. Um 1400

Dem Stil nach sind die Skulpturen nicht in Norddeutschland zu Hause. Es steckt unendlich viel westliche und südwestliche Kunst in ihnen. Zunächst denkt man wohl an die Kölner Domchorfiguren, bei denen der Bau der Köpfe, der Schnitt von Augen, Nase und Mund, die Behandlung von Haar und Bart sowie der Schmuck der Gewandsäume mit Borden und Glasflußeinlagen sehr ähnlich vorkommt. Aber auch an Straßburg und Reims darf erinnert werden. Trotz dieser Beziehungen zur gotischen Monumentalplastik, die bis in die Mitte des 13. Jahrhunders zurückreichen, ist der Altar jedoch keinesfalls aus dem Westen importiert. Denn die rheinischen Skulpturen aus der Zeit des Rossower Altars haben ein völlig anderes Gepräge. Man wird in dem Schreinplastiker also am ehesten einen Norddeutschen vermuten dürfen, der in Südwestdeutschland gelernt und von dorther auch die bereits bei den Altären von Marienstatt (1324) und Oberwesel (1333) angewandte Kastenform des Altars mitgebracht hat. Weitere Arbeiten lassen sich dem Meister bisher nicht zuschreiben. Wohl begegnet man hier und da (z. B. bei den Reliefs des Cismarer Hochaltars und dem Bocholtschen Chorgestühl im Lübecker Dom) verwandten Stilformen, aber die Hand des Rossower Schreinplastikers ist nirgendwo wiederzufinden.
Auch bei den männlichen und weiblichen Heiligen auf den Innenseiten der Flügel sind zweifellos westliche Einflüsse maßgebend gewesen. Die Gestalten

zeigen ganz dieselben Proportionen, denselben etwas müden Gesichtsausdruck und vor allen dieselben lyrisch zarten Farben wie die Figuren auf kölnischen Tafelbildern des mittleren 14. Jahrhunderts.

Aus einer völlig anderen Quelle ist dagegen der Stil der farbenkräftigen Bilder auf den Außenseiten der Flügel abzuleiten. Er kommt aus dem Südosten, wo um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Prag am Hofe Karls IV. ein neues Zentrum deutscher Kunst entstanden war. Jedes einzelne Bild verrät diese Herkunft. Denn die Art, in der hier italienische Trecentomotive verwertet sind, besonders die Raumdarstellung und die Form der Architekturen, ist typisch böhmisch. Auch bei diesen Bildern, von denen hier der 12jährige Jesus im Tempel wiedergegeben ist (Abb. 6), — das Bild ist 102 cm hoch und 72 cm breit — läßt sich auf nichts unmittelbar Vergleichbares hinweisen. Zunächst könnte man vielleicht an einen gewissen Zusammenhang mit den Malereien des Grabower Altars denken, allein die fremden Anregungen sind da doch wesentlich anders und ungleich viel selbständiger verarbeitet.

Wir müssen bei dem Rossower Altar also drei Hände unterscheiden: den Meister der Skulpturen, den Meister der Flügelinnenseiten — denn mit dem Schreinplastiker kann dieser nicht identisch sein — und den Meister der Flügelaußenseiten.

Wann und wo ist nun der Altar entstanden? Nach dem Aufbau, dem Stil der Skulpturen, der Malereien auf den Innenseiten der Flügel und den architektonischen Formen ist er um 1350 zu datieren, aber die Bilder auf den Außenseiten der Flügel sind erst um 1400 möglich. Man wird daher eine zeitliche Trennung zwischen Altarinneren und Altaräußeren vornehmen müssen, ähnlich wie man das bei den Flügeln des Doberaner Hochaltars zwischen den beiden oberen und der untersten Skulpturenreihe getan hat. Wo der Altar gearbeitet ist, muß einstweilen noch eine offene Frage bleiben. Am nächsten liegt es natürlich, an Hamburg oder Lübeck zu denken, aber bei dem völligen Fehlen von Vergleichsmaterial läßt sich nichts Genaueres darüber sagen. Ebenso ungewiß ist, für welche Kirche der Altar bestimmt war. Denn daß das kostbare Werk sich nicht von Anfang an in der bescheidenen Rossower Kirche befunden hat, die kaum breiter ist als der geöffnete Altar, ist doch wohl so gut wie sicher. Wahrscheinlich hat er ursprünglich eine der großen Zisterzienserkirchen in der Mark oder in Mecklenburg geschmückt und ist nach deren Verfall oder Zerstörung (im 17. Jhd.?) dann nach Rossow gekommen. Ein urkundlicher Beweis hierfür ist nicht zu bringen. (Die alten Akten der Rossower Kirche sind verbrannt.) Aber die Tatsache, daß die Zisterzienser, die das Land kolonisiert haben, früher als Bischöfe und Städte Schnitzaltäre in ihren Kirchen aufstellen und daß das Volutenkreuz im Schrein des Rossower Altars die einzige norddeutsche Parallele auf dem rechten Flügel des Doberaner Hochaltars findet, gibt der Hypothese immerhin einige Glaubhaftigkeit.

Bei der Herstellung der Photos, die mit großen Schwierigkeiten verbunden war, hat mich der Sohn des Rossower Pastors, Herr Heinz Taetow, in liebenswürdigster Weise unterstützt. Ich möchte daher nicht verfehlen, ihm auch an dieser Stelle herzlich zu danken.

ZUR SITUATION DER FRANZÖSISCHEN ARCHITEKTUR III

VON SIGFRIED GIEDION

Abb. 1. Rob. Mallet-Stevens. Paris. 1925
Bureau du tourisme. Kunstgewerbeausstellung
Der ganze Längsbau auf zwei Eisenbetonpaaren schwebend aufgehängt

Wie steht es um die jungen Architekten in Frankreich, wen gibt es außer Aug. Perret, Tony Garnier, Le Corbusier? Zuerst die Zwischengeneration, die — im Alter zwischen Perret und Corbusier stehend — nicht zur vollen Entwicklung kam. Zwei Namen: Rob. Mallet-Stevens, Henry Sauvage. Von beiden ist zuerst zu sagen: Auch sie haben die Tradition des Eisenbeton im Blut. Aber sie gelangen nicht zu konsequenten Formulierungen.

Rob. Mallet-Stevens ist der Elegant der Bewegung. Er bewegt sich in der reichen Schicht. Seine Jugendeindrücke scheinen um das Stoclet-Haus in Brüssel (von Jos. Hofmann 1905) zu kreisen, das übrigens die beste Verwirklichung der Wiener Werkstättebewegung darstellt. Mallet-Stevens steht in verwandtschaftlichen Beziehungen zu jenem Haus. In seinem Jugendwerk »Une cité moderne (Paris, chez Massin, o. J. — um 1914 — Vorrede von Frantz Jourdain) kehren jenes Haus und die Wiener Werkstätten-Träume immer wieder. Keine Gesamtvision wie bei Tony Garnier in seiner »Cité industrielle« schon um 1900. Einzelheiten.

Trotzdem lebt in ihm die französische Tradition des Eisenbeton. Der Saal seines Verkehrspavillons auf der Pariser Ausstellung von 1925 (Abb. 1) schwebt wirklich nur auf zwei Stützen und in der fünfstöckigen Garage Alfa Romea (1925) sind alle die Stockwerke an zwei parabolischen Trägern in der Höhe so aufgehängt, daß im ganzen Bau keine verkehrshindernde Stützen angebracht werden müssen. Fassade und Laden zeigen den Einfluß Hollands und Wiens in kunstgewerblicher Vermischung (vgl. dagegen J. J. P. Ouds Café Unie Rotterdam.) In Auteuil baut der Architekt für reiche Leute eine ganze Sackgasse, die nach ihm benannt wird. (Aufnahmen untersagt der Architekt, da er ein Buch darüber veröffentlichen will.) Das interessanteste an diesen vierstöckigen Einfamilienhäusern (Eisenbeton) mit einem Halbdutzend Badezimmern ist die Diktatur, mit der unsere Zeit, will man ihr auch nur von fern Gehör geben, jede Repräsentation erschlägt. Noch ist — im größten Haus — jene Vielzahl von Räumen vorhanden, die einem reichen Haushalt früher unerläßlich erschienen. Aber der kapitalistische Hochklang zerrinnt trotzdem zwischen den Fingern. Das Erdgeschoß ist entwertet. Wo früher jene vielgestuften Raumfolgen sich entwickelten, wohnt der Chauffeur, sitzen Garage und Wirtschafts-

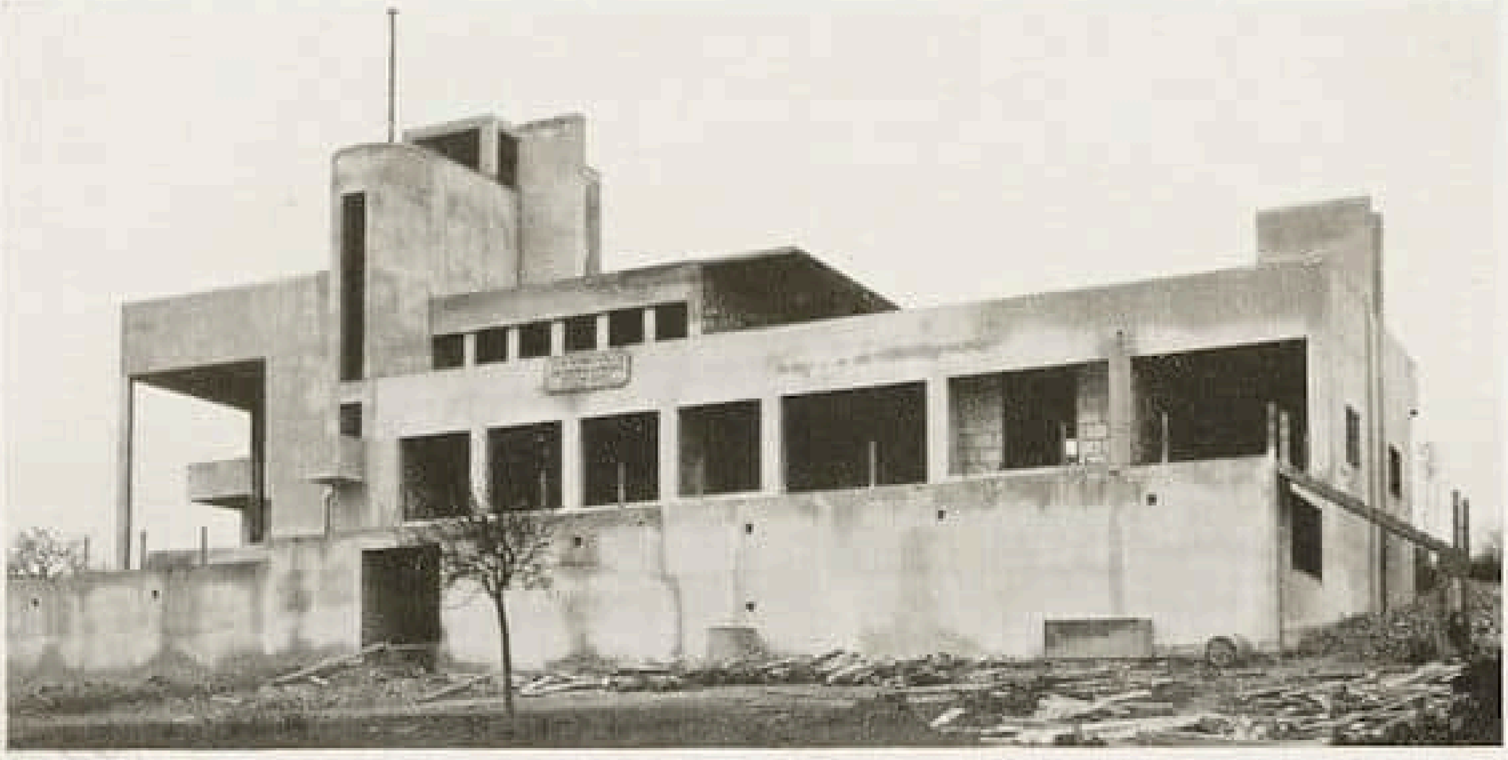


Abb. 2. R. Mallet-Stevens Unvollendet gebliebenes Schloß für Poiret

räumlichkeiten. Alles ist nach oben gedrückt. Im ersten Stock: Nur Ansätze von Repräsentation, aber — zur Größe des Hausaufwandes — verschwindend gering. Kein Millionär hätte sich das früher bieten lassen. Es ist klar, daß es keine Speicher gibt. Im Souterrain warten besondere Kammern auf Pelze, Gemälde, Koffer, Vorräte. Der Speisenaufzug fährt bis aufs Dach; auf das komfortabelst eingerichtete Dach, das wir gesehen haben. Ein ebener Betonbaldachin, der geschickt an den breiten Kaminzügen aufgehängt ist, schützt das Tafellinnen vor dem letzten Rußstäubchen! Ein gekacheltes Office daneben. Dachoffice. Die Herbheit La Corbusiers umgedeutet ins Schlemmerisch — Elegante. —

Wenn es eines Beweises bedurft hätte, daß heutige Architektur und »reicher« Stil unvereinbar sind: die Häuser in der Rue Mallet-Stevens würden ihn erbringen. Der Historiker hat das merkwürdige Phänomen festzustellen: Zum erstenmal in der Geschichte wirkt nicht die Schicht mit den größten Ansprüchen, sondern die Schicht mit den geringsten Ansprüchen als stilbildender Faktor. Für den ersten Teil der Bewegung — um 1900 — war das mit weißem Marmor bekleidete Stoclet-Haus, dieser Märchentraum eines Bankiers, den keine Mittel hemmten, durchaus Träger der Entwicklung, historischer Wert. Dies aber soll mit Sicherheit gesagt werden: Kein in Luxus und Unbeschränktheit der Mittel erdachter Bau kann heute in der Geschichte des Bauens mehr Bedeutung erhalten. —

Henry Sauvages Verdienst ist es, das Maison à gradins, das stufenförmig zurückweichende Miethaus, in Paris verwirklicht zu haben. Diese stockwerkweise zurückspringenden Häuser — sie sind dazu noch weiß gekachelt — wirken wie Lichtquellen in der Straße. Mehr noch als das bereits 1913 gebaute Haus in der Rue Vavin beim Boulevard Raspail gilt dies für den ganz im Norden gelegenen Miethausblock der Rue des Amireaux. Bau der Stadt Paris. Billige Wohnungen.

Da der Block an drei Straßen liegt, konnte der Hohlraum, der sich unter den zurückspringenden Geschossen bildete, Schwimmhalle werden, anstatt eines schwarzen Lichthofs. (Abb. 3.) Die schwebende Konstruktionsweise eines

Abb. 5. Henry Sauvage. 1925. Paris. Rue amiraux
Stufenförmig zurückweichendes Haus. Eisenbeton. Lichtzuführung.
Kein Lichthof. Dafür Schwimmhalle

ganzen Blockes wird nur durch die Tradition des Eisenbetons ermöglicht. Bei der Garage für 1000 Wagen beim Boulevard Raspail (1925) (Abb. 4) ist Sauvage wohl mehr an der Fassade als am eigentlichen Ingenieurbau beteiligt, wofür auch seine übrigen, ganz im Beaux-arts-Stil gehaltenen Fassaden sprechen. Wichtiger ist die Frage nach dem eigentlichen Nachwuchs, nach den André Lurcat, Guevrekian, R. Boyer-Gérente, J. Moreux[1], L. Thomas (Lyon)[2], J. Beaugé. Von allen kann man sagen: Sie kommen nicht zur Auswirkung. Spreu und Weizen kann noch nicht endgültig gesondert werden. Frankreich war ein Rentnerland, es herrscht dort wie in andern saturierten Ländern: »La peur du risque!« Die Furcht vor dem Vorstoß in neue Luft. Auch der Rückstand in den für uns selbstverständlichen hygienischen Wohnforderungen (Bad, Douche,

[1] Über Jean Charles Moreux, der sich noch zu stark in Abhängigkeit vom französischen Kunstgewerbe befindet, vgl. den mit Illustrationen belegten Aufsatz in »Art et Decoration«, Paris, Februar, 1927, p. 40 ff.

[2] Ein Entwurf eines Mehrfamilienhauses mit Dachgärten befindet sich in Heft 7 des von Malespine in Lyon hrsg. »Manomètre«.

Abb. 4 Henry Sauvage 1925. Paris. Garage

Abb. 5. André Lurcat Cité Seurat (Paris). 1925/26. Gartenseite eines Hauses
Dieses Haus gewinnt ein originelles Gesicht, wenn man erfährt, daß es für Mutter und Tochter bestimmt ist, die möglichst unabhängig voneinander leben wollen, was in anmutiger Weise durch die auseinandergehenden Linien im ersten und zweiten Geschoß erreicht wird. Die Fenster kehren sich gleichsam den Rücken

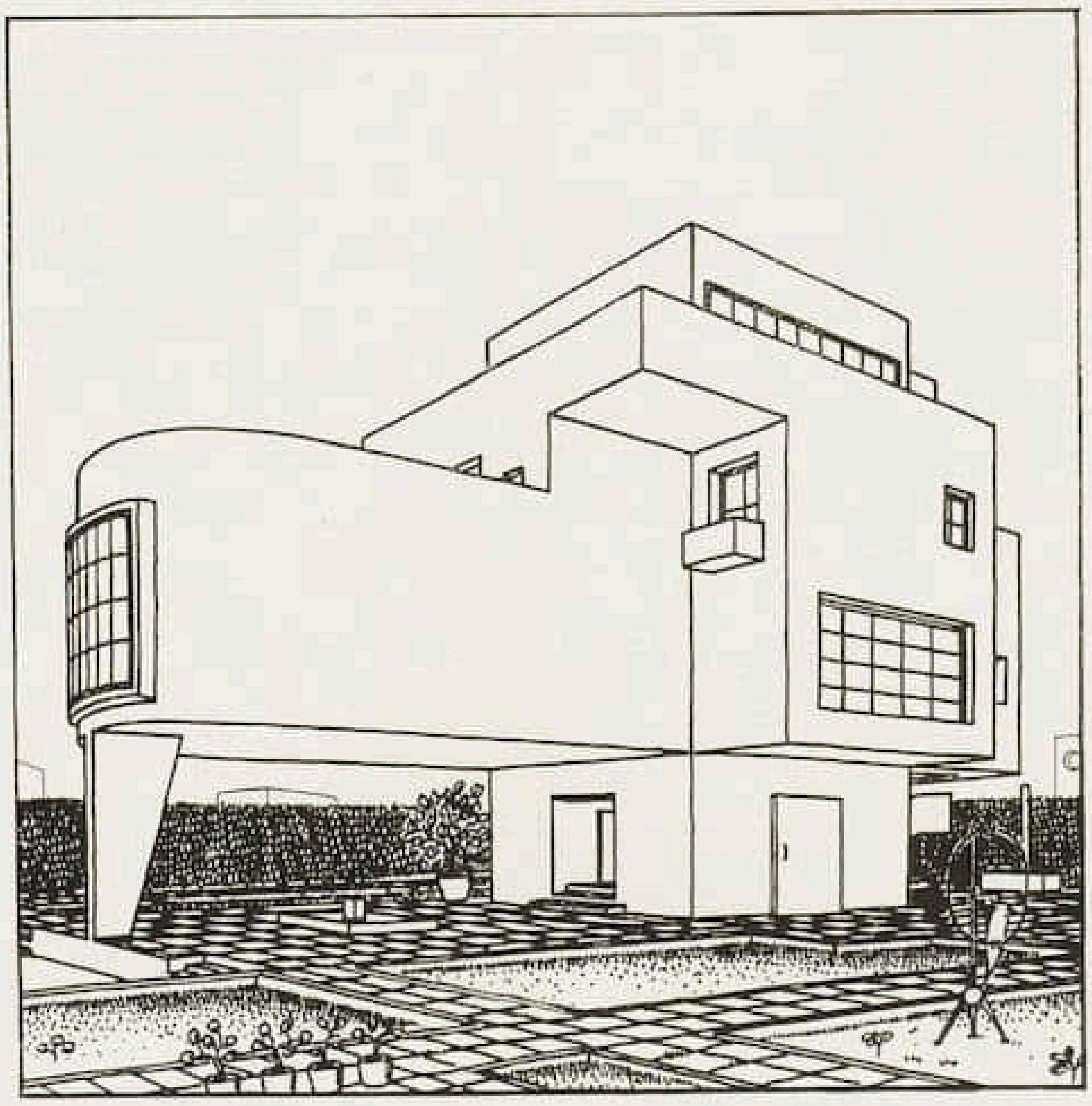


Abb. 6. G. Guevrekian 1925. Villa in Eisenbeton

Vor Corbusiers Haus Laroche (1924/25) ist hier eine schwebend vorkragende Halle angedeutet. Haus mit drei begehbaren Terrassen, auf das oberste Dach führt eine Stiege an der Außenwand des Hauses, wie Corbusier sie 1925 in den »Gratte-ciel« von Pessac verwirklichte (vgl. Cicerone, 1927, p. 184).

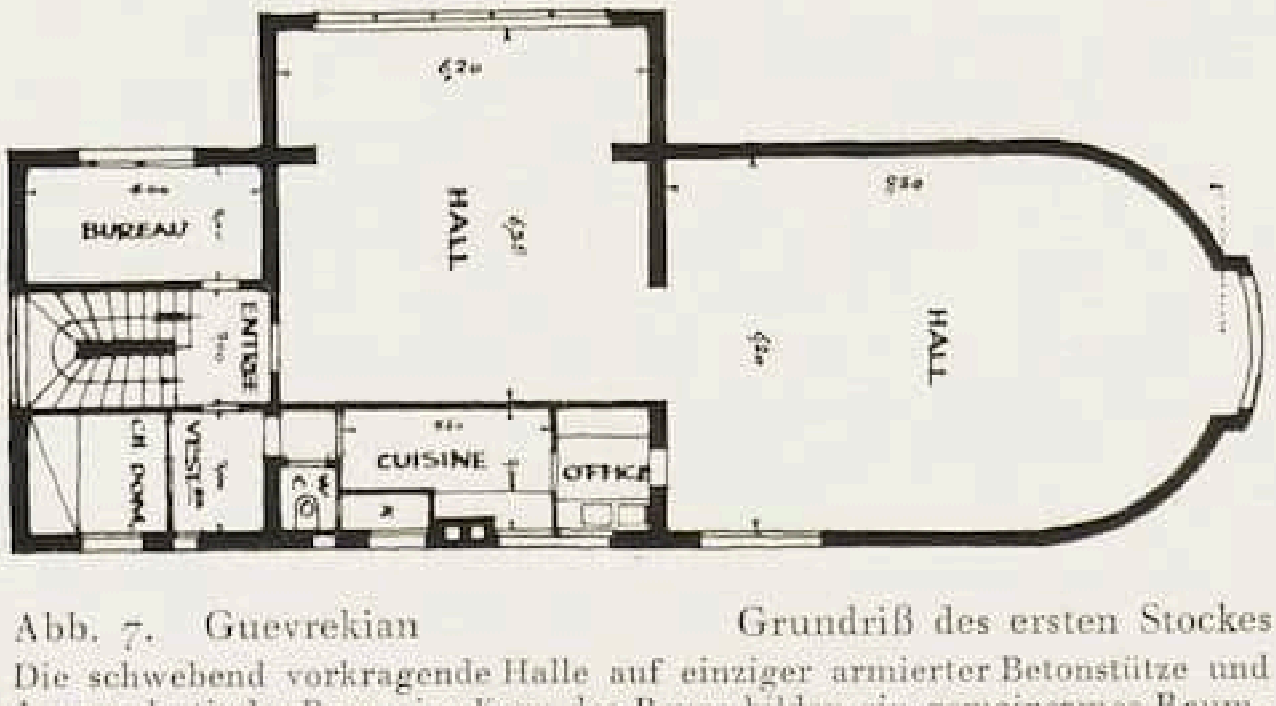
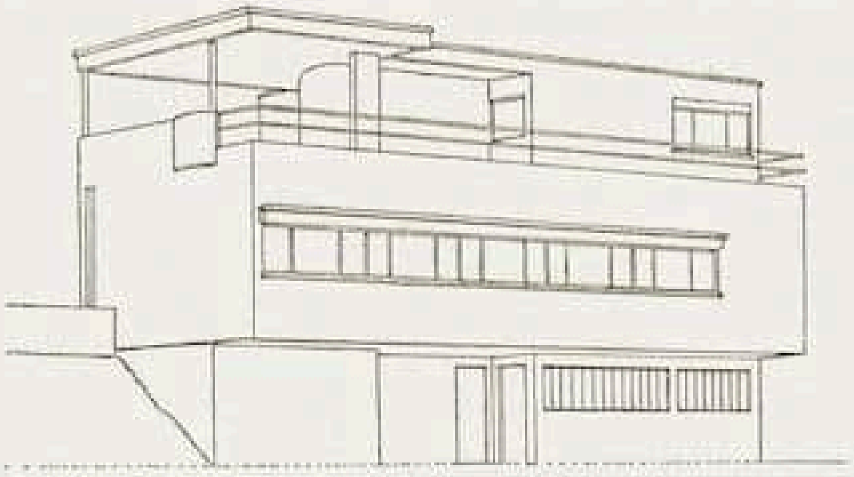


Abb. 7. Guevrekian Grundriß des ersten Stockes

Die schwebend vorkragende Halle auf einziger armierter Betonstütze und der quadratische Raum im Kern des Baues bilden ein gemeinsames Raumgefüge, jedoch ist das Haus noch im alten Sinn stockwerksweise geschichtet ohne Durchdringung in der Vertikalen.



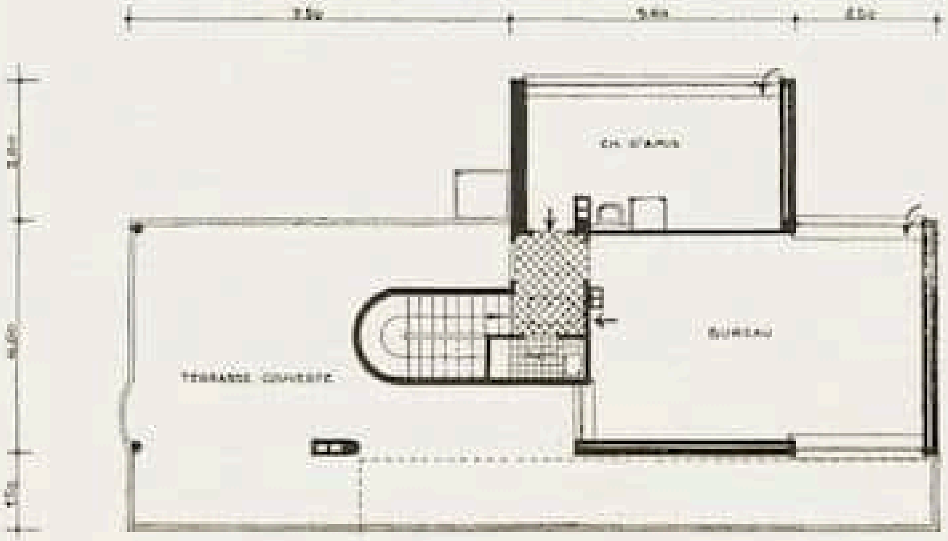


Abb. 8, 9. 1926. R. Boyer-Gérante, Villa in Hyères (Riviers). 1926. Im Bau.
Ansicht und Obergeschoß.

Boiler) ist keineswegs nur Folge ökonomischer Schwäche, sondern ebensosehr Gewalt einer Gespenst gewordenen tyrannischen Tradition, die in nichts ihre Gewohnheiten dem Leben anpassen will.

Der in Paris lebende Perser Gabriel Guevrekian hatte einen sehr interessanten Beginn. Die Villa in Eisenbeton von 1925 (Abb. 6 u. 7) ist wohl einer der frühesten Versuche, den erstarrten Kubus des Hauses aufzulockern und ihn mit Luft zu durchdringen, drei Dachterrassen anzulegen, das Erdgeschoß zu erleichtern und ohne die Mätzchen dekorativ vorkragender Betonplatten das innere Skelett zu verwenden, um Gebäudeteile schwebend zu machen.

Zu eigentlicher Auswirkung ist Guevrekian noch nicht gekommen. Es gibt zwar in Paris einige Läden von ihm (wie die Boutique »Simultané« 1924, mit Stoffen im Fenster, die sich in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegen oder das Photographenatelier Alban, 1926) doch sind derartige Lösungen von den Holländern früher und reiner verwirklicht worden. Guevrekians ausgeführte Gärten (auf der Kunstgewerbeausstellung 1925 und für den Grafen Noailles in Hyères 1925) bringen uns diesem schwierigen Problem nicht näher. Sie sind, mit ihrer nahezu völligen Ausschaltung der lebenden Pflanzen eher ein Kokettieren mit abstrakter Gestaltung, als diese selbst. Sie stehen abseits der Entwicklung, genau wie die viel genannten Betonbäume Mallet-Stevens auf der Pariser Ausstellung, die im Grunde nur ein unnötiger Philisterschreck waren.

André Lurçat's kleines kubische Atelierhaus ist auch in Deutschland bekannt geworden. Seine umfassendste Leistung sind die Häusergruppe der Cité Seurat 1925/26 (Abb. 5) und zwei Häuser in Versailles. Was ihn auszeichnet, ist eine

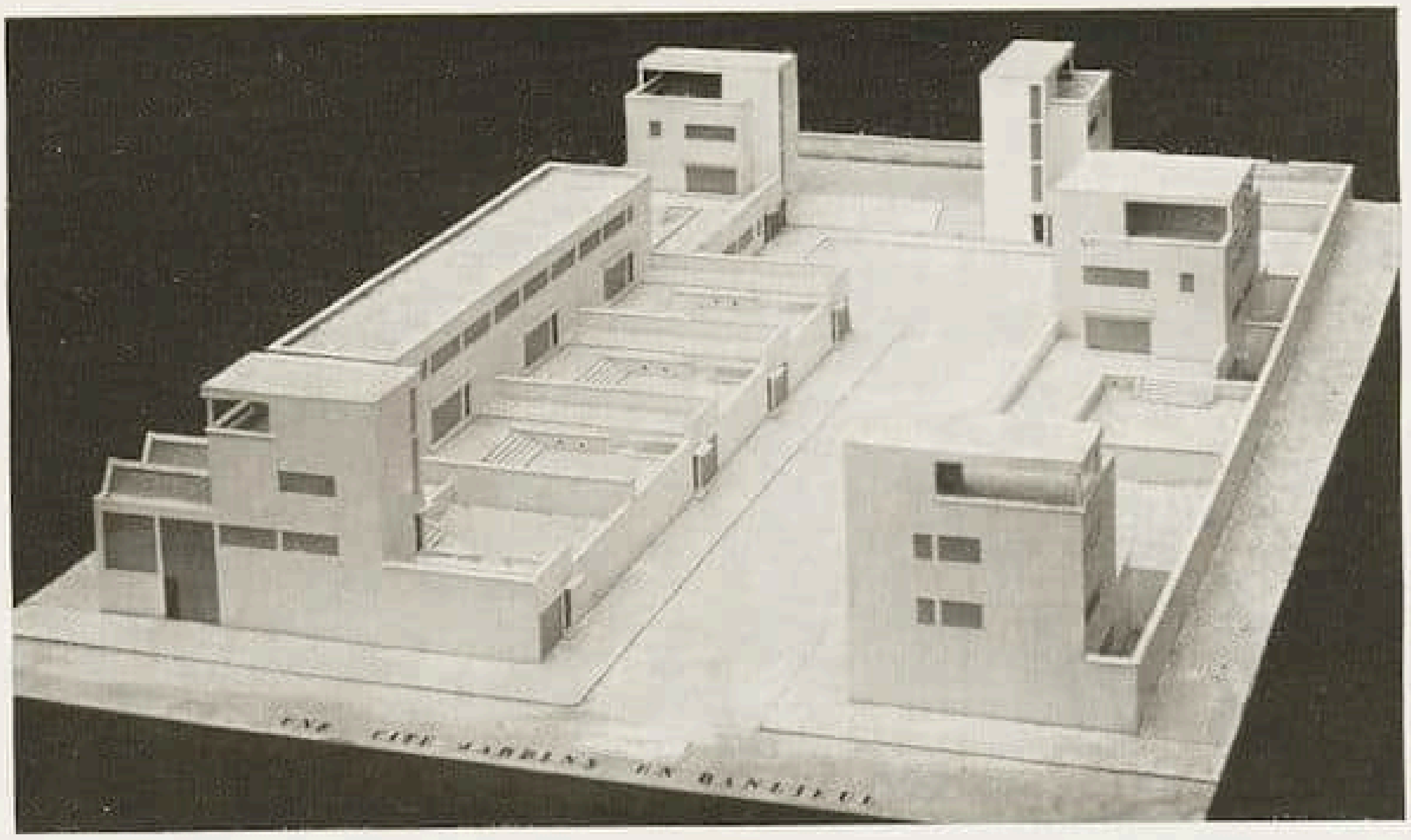


Abb. 10. R. Béaugé 1926. Siedlung »pour traveilleurs intellectuels«. (Im Bau) Größe 50×8 m. Trotzdem noch größerer Platz für gemeinsame Spiele. Die Terrassengärten — wodurch weiterer Blick — entstehen ohne Mehraufwand durch Materialüberschuß eines Nachbarbaus. An ihrem Kopf sitzen, wohltätig isoliert vom Haus, einzelne Bureaus

mätzchenlose Herbheit, Kühle. Die Phantasie ist vielfach noch gehemmt, sei es aus Veranlagung oder durch das Unverständnis der Bauherren.
H. Boyer-Gérante hat mit seinem Entwurf der »Ville de Curepipe« die Bahnen Corbusiers betreten, was Auflockerung im Einzelhaus und Normalisierungsbestreben anlangt. (Veröffentlicht von van Doesburg im »Bouwbedrijf, 1927, p. 88.) Seine im Bau befindliche Villa in Hyères (Abb. 8, 9), verstärkt diesen Eindruck.
Der junge J. Beaugé, aus dem Atelier Corbusiers, zeigt in seinem Entwurf zu einer »Cité Jardin« für intellektuelle Arbeiter (ausgestellt im Herbstsalon 1926) einen sympathischen Zugriff in der Terraingestaltung und Durchdringung.

★

Die Bedeutung der neuen Architektur in Frankreich liegt nicht wie in Holland in der Veränderung des ganzen Landes. Auch in Holland gibt es wenig vorstoßende Erscheinungen. In Frankreich ist die Problemstellung vielfach interessanter, da sie durchgehend auf der Tradition des Eisenbeton beruht. Also nicht auf Handwerksraffinement, sondern auf Industrialisation. Was dem neuen Bauen Frankreichs Fruchtbarkeit verbürgt, das ist, daß es sich in dem glücklichen Stadium des Experiments befindet, dem einzigen, das uns heute weiter bringen kann!
Die Avant-garde in Frankreich ist klein, aber zuversichtlich. André Lurçat schrieb mir darüber: »Nos espoirs, ils sont immenses, car nous pensons bien un jour gagner la partie et bien la gagner. Nous sommes très peu d'architectes convaincus. Nous avons cependant tous une telle volonté de réussir, que nos idées feront lentement mais surement leur chemin. C'est uniquement une question de temps.«

Überall wachsen in Frankreich Eisenbetonbauten elegantester und kühnster Konstruktion. Nutzbauten. Der Aufschwung ist ungeheuer. Und allgemein. Aber nur was Nutzbauten anbelangt.
Das Problem liegt nun dort so: Hat das Volk in sich genug vorstoßende Elemente, um das Bedürfnis zu fühlen, auch seinem inneren Leben die gehörige Form zu geben, so wird dort blitzähnlich unsere Zeit Fuß fassen. Gibt sich das Volk mit seinen schlimmen, augenblicklichen Wohnverhältnissen und seinen Königstilen zufrieden, so werden eben andere die Erkenntnisse des neuen Bauens in Frankreich auszuwerten wissen.
Noch wird in den Schulen den jungen Leuten künstlich das Rückgrat gebrochen und in allen Bürgerseelen lebt das Ideal der Académie des beaux arts. Aber unsere Zeit ist nun einmal ein schlechter Nährboden für Gespenster. Früher oder später werden sie sich auch in Frankreich zum Sterben entschließen müssen.

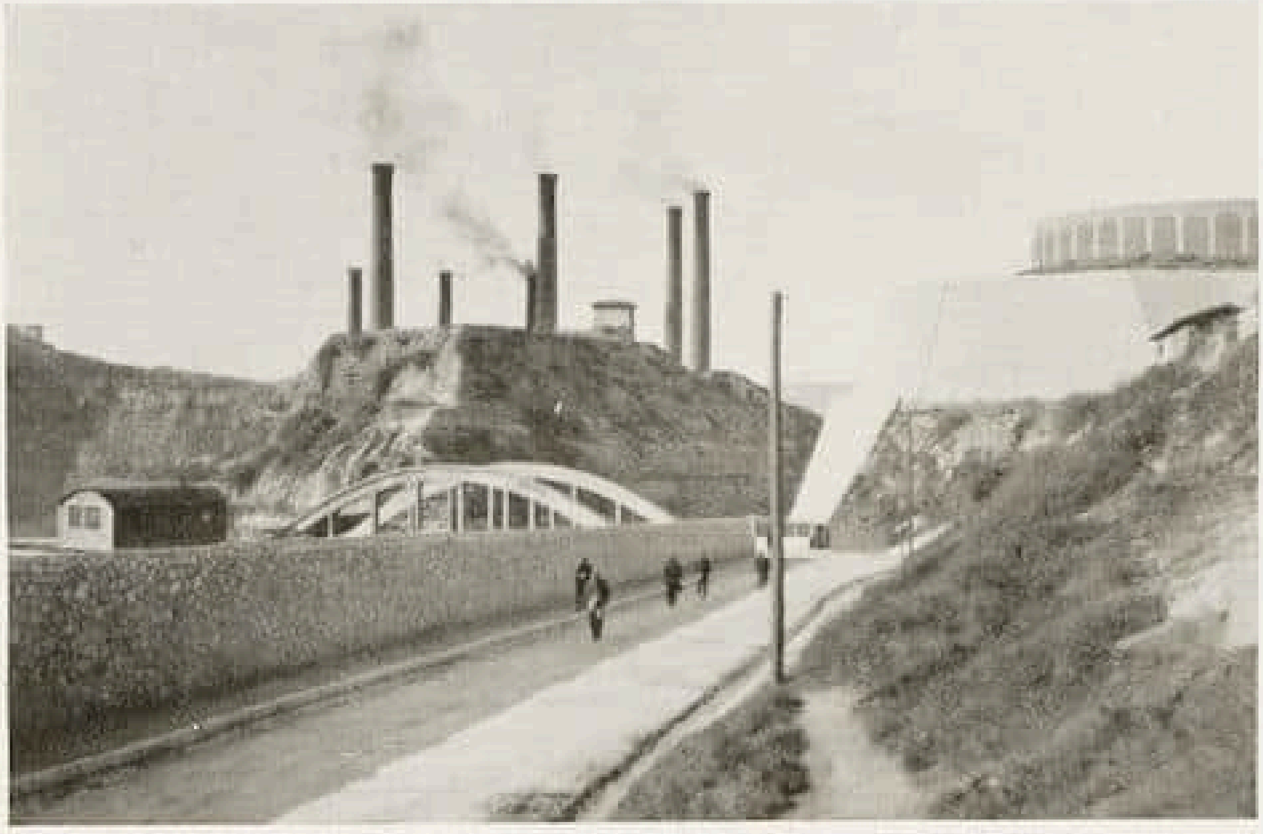


Abb. 11. Industrielandschaft in Marseille: Straße. Bahndurchstich Betonüberbrückung. Kamine von Zuckerraffinerien Und rechts: Ungeheuerer Petroltank

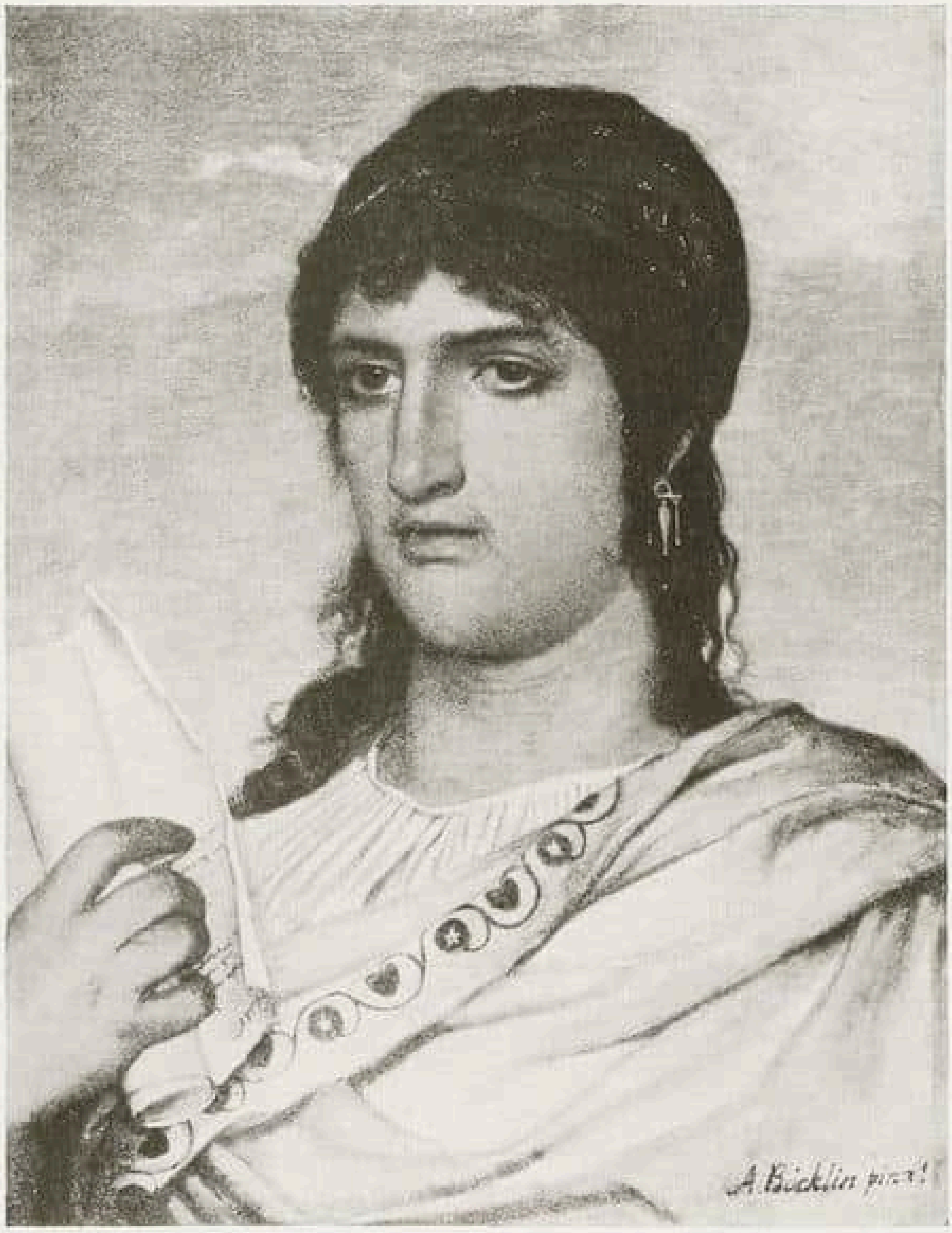
DIE BÖCKLIN-JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG IN BASEL

VON W. RAEBER

Basel, die Vaterstadt Arnold Böcklins, feiert das hundertste Geburtsjahr des großen Sohnes mit einer umfassenden Gedächtnisausstellung. Etwa ein Dritteil des Gesamtwerkes, Gemälde, Studien und Entwürfe, darunter manch überraschend neues Stück, aus in- und ausländischem Besitz, ist in den Räumen der Kunsthalle vereinigt; dazu gesellen sich die Handzeichnungsbestände des Basler Kupferstichkabinetts — im Augustinerhof ausgestellt — und die Fresken im Treppenhause des Museums und des Sarasinschen Gartensaales, welch letztere während der Dauer der Ausstellung ebenfalls allgemein zugänglich gemacht werden konnten. Dank dieser vereinzelt dastehenden Fresken vermag diese Ausstellung einen Einklick in das Schaffen Böcklins zu bieten, wie er anderswo schlechthin nicht möglich ist. Eine besondere Note gibt dieser Schau der außerordentlich umfänglich vertretene Basler und Schweizer (private und öffentliche) Böcklinbesitz, den möglichst vollzählig zu vereinigen, einer der Hauptgesichtspunkte der Veranstalter war. Der ausländische Besucher der Ausstellung kann da mit Erstaunen sehen, welch großer Teil des Böcklinschen Werkes sich noch in seiner Heimat befindet.

Im übrigen ist diese Gedächtnisausstellung das Produkt einer Sichtung, über die man in guten Treuen verschiedener Ansicht sein kann. Gerade weil als erster Gesichtspunkt der Ausstellung gelten sollte: »dem zu feiernden Künstler Ehre zu erweisen durch den Glanz und die Tiefe dessen, was er geschaffen« — scheint uns, man hätte diese Sichtung unter ganz klarer Betonung der letztgültigen Form, die die Kunst Böcklins fand, vornehmen sollen und nicht in einer Weise, die das Bild vom Gesamtschaffen des Künstlers allzusehr durch die »malerischen« Werke der Frühzeit und der frühen Mannesjahre bestimmt. Gerade eine Jahrhundertausstellung hätte durch richtige Akzentsetzung die Entwicklung Böcklins zu zeigen gehabt, wie sie wirklich verlief. Man müßte an ihr absehen können, daß nicht die tonig weichen, stimmungshaften Gemälde es sind, an denen der Künstler gemessen sein will, sondern die Werke der Spätzeit, in denen er weniger »Maler« ist und in denen er gegenüber dem überquellenden Reichtum der Frühzeit einfacher und knapper wird, wo wenige führende Linien und Massen und strenge Ökonomie der Farbe das Ganze bestimmen und wo alles Inhaltliche in kurze, lapidare Form gedrängt erscheint. — Statt dessen aber stellt die Basler Ausstellung das Resultat einer Auswahl dar, die überall Ansätze einer bestimmten Wertung Böcklins zeigt — einer Wertung, die aus mancherlei Gründen und Schwierigkeiten der Materialbeschaffung doch wieder nicht zur vollen Anschauung gelangt.

Trotzdem auf diese Weise die Ausstellung als Ganzes zu keiner geschlossenen Einheitlichkeit gediehen ist, ist der Eindruck, der von ihr ausgeht, überwältigend. Kein Unvoreingenommener kann sich der überragenden Künstlerschaft Böcklins, keiner dem gewaltigen Reichtum und der schlagenden Überzeugungskraft seiner Phantasie, keiner auch der Stärke und Größe der seelischen Empfindung entziehen, der jede Regung vom Zartesten bis zum Grauenvollen, vom tollsten Übermut bis zur tiefsten Trauer vertraut ist. Und doch ist seit dem Tode des Künstlers bereits ein Vierteljahrhundert vergangen, die Ent-



Böcklin Sappho
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München
Ausgestellt in der Kunsthalle, Basel

stehungszeit vieler Gemälde liegt dreißig, vierzig und mehr Jahre zurück — eine gefährliche, vielfach entscheidende Zeit — und noch ist sein Werk jung und lebensträchtig wie einst, da am heftigsten für und wider Böcklin gestritten wurde. Zwar ist auch heute in der Bewertung des Gesamtwerkes Einstimmigkeit noch keineswegs erreicht. Wohl steht in den künstlerischen Resultaten der Frühzeit, da sich der Weg Böcklins noch mit dem seiner Zeitgenossen deckt, seine Geltung fest. Doch gerade über die Werke der Spät- und Altersepoche, über die Gemälde also, die die vollgültige Ausprägung Böcklinscher Eigenart zeigen, ist, unter der Nachwirkung der um die Jahrhundertwende machtvoll einsetzenden Skepsis gegen den Künstler, noch keine Einigung erzielt. Und doch sind sie es, die in dieser Ausstellung ihrer Verzahnung von Raum und Inhalt, ihrer Verbindung von starkem Wirklichkeitssinn mit ebenso starkem Stilwillen wegen auf die Dauer am stärksten erregen. Über den Wohlklang und Wohllaut der Frühwerke hinaus packt hier die Dynamik von Form, Farbe und Inhalt mit einer Macht, wie man es bei den stärksten Erzeugnissen des eben vergangenen Expressionismus nur selten erlebte.

Böcklin Sommertag

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München
Ausgestellt in der Kunsthalle, Basel

Es verhält sich bei Böcklin wie bei so manchem Künstler, den man immer und immer nur wieder aus Schwarz-Weißreproduktionen kennen lernte — auch bei Thoma hat man seinerzeit Ähnliches erlebt: man sah immer mehr nur den Inhalt, die Anekdote und vergaß ganz die künstlerische Form und die Farbe. So mag gerade das in Basel vereinigte Werk für manchen Anlaß zu einer Revision seines Urteils werden, das vielleicht allzusehr nur unter der Herrschaft eines bestimmten Zeitgeschmackes und ohne der eigentlichen Wesensart des Künstlers Rechnung zu tragen, sich gebildet hatte. Denn in Tat und Wahrheit läßt sich einem solchen Phänomen, wie es Böcklin darstellt, mit den landläufigen Begriffen nicht nahe kommen. Seine altmeisterliche Universalität, die menschlich das Höchste und Tiefte begreift und künstlerich die denkbar umfassendste Skala des Erfindens und Gestaltens umschließt, ist nicht mit den üblichen Maßstäben zu messen. Wozu ihn also immer noch an fremde Kunstrichtungen akkomodieren?

Es sollte zu denken geben, daß gerade die jüngsten schöpferischen Kräfte aus einer verwandten Kunstanschauung heraus sich auf das Vorbild Arnold Böcklins besinnen und wieder Sinn haben für das Naiv-Ausdrucksmäßige seiner

Form und den gewaltigen Stimmungsgehalt seines Kolorismus. Wenn aber der Umschwung in der Bewertung dieser Kunst — der in der Luft liegt und für den vielleicht die Basler Schau den Auftakt bildet — von dieser Seite her vorbereitet wird, dann ist Gewähr geboten, daß er mit dem verdächtigen Publikumserfolg à la Vautier in den neunziger Jahren nichts zu tun hat, sondern daß er vielmehr getragen wird von der Erkenntnis, daß in allem, was Böcklin malte, die Natur des Künstlers und die des dargestellten Gegenstandes eine sinnliche Einheit bilden; daß nie nur die äußere Anschauung gemalt ist, sondern immer das Wesen — nicht aus einer poetischen Spekulation heraus, wie das aus den Gegenständen oft wohl scheinen möchte, sondern tief aus dem Sinnenerlebnis.

Böcklin — Römische Landschaft

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Ausgestellt in der Kunsthalle, Basel

VOM PRADO

Unter verschiedenen namhaften Schenkungen, die dem Madrider Prado in letzter Zeit zugegangen sind, ist ohne Zweifel eine der wertvollsten die unlängst erfolgte des bekannten Kunstkenners und Kunstsammlers Don Luis de Errazu, dessen Bruder bereits dem Museum ein kostbares Vermächtnis an Bildern hinterlassen hat. Es handelt sich um fünf Gemälde: das Bildnis eines italienischen Geistlichen, den manche für Innozenz X. halten, von einem unbekannten Meister; ein knieender Heiliger von Tiepolo, die untere Hälfte eines Gemäldes, zu dem der Prado schon den oberen Teil besitzt; zwei weibliche Porträts, das eine von Angelica Kaufmann, das andere von John Hoppner; alles ausgezeichnete Bilder, aber nicht in einem Atem zu nennen mit dem fünften: einem Greco, wie das Prado-Museum einen ähnlichen vorläufig noch nicht besitzt und der ohne Zweifel zu den hervorragendsten Arbeiten des Meisters gehört. Das Gemälde stammt etwa aus der gleichen Periode wie das Begräbnis des Grafen Orgaz in Toledo und erinnert im Stil entschieden an jenes wunderbare Werk. Das jetzt im Prado neu aufgestellte Bild wirkt vor allen Dingen durch seine unvergleichliche Einfachheit. Neben dem knieenden, fast vollständig in seinen wallenden weißen Mantel gehüllten Santiago-Ritter Julian Romero steht sein Schutzpatron, der Heilige Ludwig von Frankreich. Der Zusammenklang des fabelhaft gemalten weißen Mantels, auf dem nur die obere Ecke des roten Kreuzes sichtbar ist, mit der dunklen Rüstung des heiligen Königs, über dessen Schultern ein Mantel in stumpfem Blau mit eingestickten Lilien hängt, ist von einer unbeschreiblichen Feinheit der farbigen Abstimmung. Die ausdrucksvollen Hände der beiden Dargestellten werden kaum durch die auf einem der besten Bildnisse des Greco übertroffen. AD

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die große Berliner Kunstausstellung ist dies Jahr die Doppelveranstaltung der Juryfreien und des sogenannten „Kartells", d. h. einer Vereinigung von Allgemeiner Deutscher Kunstgenossenschaft, Architektenvereinigung „Der Ring", Berliner Sezession, der „Abstrakten", der Freien Vereinigung der Graphiker, der Vereinigung Berliner Bildhauer, der Novembergruppe, des Vereins Berliner Künstler, des Vereins Berliner Künstlerinnen und des Frauenbundes, also das Produkt einer dankenswerten, wenn auch höchst mühevollen Bestrebung, die divergierenden Gruppen und Grüppchen zusammenbringen, und so das Gebäude am Lehrter Bahnhof auszunutzen. Der Zwang zur Sichtung hat günstig gewirkt. Das Kartell hat eine ganze Reihe zeigenswerter Bilder an die Öffentlichkeit gebracht, so einen sehr nobel gemalten Garten auf dem Montmartre in Grau und Gelb von Maria Slavona, die schöne Porzellanmadonna von Richard Langer, Düsseldorf, ein vorzügliches weibliches Bildnis von Mense, einen in Ton gebrannten Widder von Schwerdtfeger und „Kartenspieler" von Hermann Lehmann. Die Sonderausstellung für Architektur, veranstaltet von dem „Ring", beschäftigt sich mit den Projekten des Durchbruchs durch die Ministergärten und mit einem Regierungsforum am Platz der Republik, wo ein ganzer Stadtraum für die politischen Behörden vorgeschlagen wird. Hier sind Entwürfe von Peter Behrens, Poelzig und Häring ausgestellt. Der „Clou" der ganzen Ausstellung jedoch ist eine Sonderveranstaltung im Rahmen der Juryfreien: „Religiöse Kunst". Man hat sich diesmal nicht damit begnügt, Bilder, Plastiken oder kunstgewerbliches Gerät vorzuführen, sondern man hat in vielfach sehr glücklicher Zusammenarbeit von Architekt, Maler und Bildhauer ganze Kulträume gebaut. Zweifellos handelt es sich um eine brennende Frage. Wie sehr sich auch die Kulturen in zwei Jahrtausenden gewandelt haben und wie weit besonders das Heute vom Mittelalter verschieden ist, so ist doch die Religion als ein beachtlicher Faktor des Lebens geblieben. Große Religionsgemeinschaften bestehen fort, ja, einzelne mit achtungsgebietender Kraft. Man ist besonders in den Weltstädten der üblichen Stilimitationen müde. Die romanische Gedächtniskirche neben der fortgeschrittenen Architektur Poelzigs in Berlin wirkt peinlich. Mehrfach hat man in neuerer Zeit auf protestantischer Seite den Versuch gemacht, moderne Kirchenbauten zu schaffen.

Was nun ist das Fazit, das wir aus dem auf der Juryfreien Dargebotenen ziehen können? Bei weitem das Beste ist der Synagogenraum von Harry Rosenthal. Und warum? Hier war eine rein architektonische Lösung möglich. Die jüdische Religionsanschauung schließt bildliche Darstellung aus. Da Rosenthal darauf verzichtet hat, in der alten Weise

El Greco — D. Julian Romero

Neuerwerbung des Prado, Madrid / Photo: Moreno, Madrid

maurisches oder romanisches Ornament zu verwenden, so wurde hier besonders durch sehr klug abgewogene Beleuchtung ein Raum der seelischen Stille und der geistigen Sammlung erzeugt, wie ihn jeder Kult fordern muß. Von einem ähnlichen Gedanken ist Otto Bartning ausgegangen für seine evangelische Taufkapelle. Er hat einen Kuppelraum geschaffen, und zwar mit einem Holzbausystem, durch ein elastisches Gefüge von Rippen hier die alte gotische Tradition der Entmaterialisierung aufnehmend. Prinzipiell ist das vorzüglich, nur macht das Geflimmer der sich netzweise kreuzenden hellgestrichenen Rippen einen längeren Aufenthalt in dem Raume zur Qual. Von geistiger Sammlung nicht zu reden. Der Gedanke der Abstraktion ist im puristischen Sinne da und dort noch bis zu Ende geführt worden, aber ohne Erfolg.

Wir haben bisher gesehen, daß ein moderner Kultbau durchaus möglich ist, sofern er einzig dem heutigen Trieb nach zeitweisem Abschluß von der Welt des Alltags, nach Sammlung entgegenkommt. Wie aber ist es, wo die bildliche Wiedergabe der heiligen Persönlichkeiten unumgänglich ist? Die protestantische Kirche hat in Anlehnung an Gebhardt das Milieu der deutschen Renaissance gewählt, im Anschluß an Uhde das der Gegenwart. Nur selten kommen völlig befriedigende Lösungen zutage. In neuester Zeit hat man dann geglaubt, durch Exotisierung oder mittelalterliche Altertümelei den Gekreuzigten dem Publikum näherbringen zu können. Zweifellos ein durchaus abwegiges Verfahren. Wir sehen auf der Ausstellung auch solche Beispiele, wollen jedoch schamhaft die Namen ihrer Verfertiger verschweigen. So wäre also, wie es scheint, eine moderne Lösung für die Darstellung der heiligen Gestalten der Passion überhaupt nicht möglich? Ich glaube doch. Und der Beweis ist auch auf der Ausstellung erbracht, nämlich durch eine Kapelle von Willy Jaeckel. Als Architekt zeichnet Edgar Hönig, für die Ausmalung ist der oben Genannte verantwortlich, die Plastik ist von Josef Thorak geschaffen. Der ganze Raum ist vollständig mit Malereien bedeckt, den ganzen Ablauf des Lebens Christi schildernd. Was hier das Wesentliche scheint, ist die zwingende Kraft, die überzeugend von diesem Raume ausgeht. Jaeckel hat die Passion tatsächlich neu in sich erlebt und eben darum war es ihm möglich, sie auch wirklich ganz eigen zu gestalten, den Gottmenschen Christus ganz besonders zu sehen, traditionell und doch verschieden vom Hergebrachten, neu und eigentümlich und doch nicht so bewußt anders und verzerrt, wie es gar oft geschehen ist, aus dem Bedürfnis heraus, aufzufallen. Ganz hervorragend ist auch die große Plastik des Gekreuzigten in der Apsis von Thorak. Es ist, wie mir scheint, nicht der ans Kreuz Geschlagene, sondern der, der die Sünden der Welt auf sich lädt. Gegen die bewunderungswürdige Lösung des Problems durch die eben Besprochenen kommen die anderen nicht auf. Hönig hat noch eine Kapelle geschaffen, eine Friedhofskapelle, die auch gut ist in ihrer klaren Backsteinarchitektur; aber die Malerei zerstört hier wieder den Eindruck.

Von dem, was sonst noch auf der Ausstellung ist, nenne ich W. Peiner „Moderne Europa", Claus Richter mehrere spanische Malereien, Bissier „Salmenweg".

Bei Cassirer der Bildhauer Hermann Haller mit neuesten Arbeiten. Kein Problematiker aber ein Künstler, der bei aller natürlichen und fröhlichen Schaffensfreude doch einen klar erkennbaren, notwendig gerichteten Weg geht. Zwei Probleme beschäftigen ihn wechselseitig: Das Vertikale, die gestreckte, über sich emporstrebende Figur und das Barocke, die stark bewegte Figur. Die vielen kleinen Skizzen geben Aufschluß über die Unermüdlichkeit mit der die Idee vorgetrieben wird, bis sie endlich in einer großen Statue die endgültige Lösung findet. Bemerkenswert sind auch die feinen Porträtköpfe, die so recht die Sensitivität der Hallerschen Finger beweisen.

Bei Wiltscheck Per Krohg, ein sehr beachtlicher Künstler, der tatsächlich etwas Neues zu sagen hat. Eine Verbindung nordischer Vorstellungskraft mit französischer Farbkultur. Prachtvoll, wie auf der „porteuse d'eau die Stehfigur des Mädchens in der oberen Hälfte des Bildes mit der Hundegruppe auf der unteren kompositionell zusammengenommen ist, ganz und gar unkonventionell. Welche Noblesse dabei in den grauen und graugrünen Tönen!

Bei Gurlitt Wilhelm Wagner mit flüssigen, dabei sicher gebauten Aquarellen aus Marseille.

Im Architektenhaus Krauskopf. Oft farbig gut, von sinnlicher Kraft, dabei aber völlig verschludert. Schade um das Talent.

Alfred Kuhn

PERSONALIA

Juan Gris, Spanier von Geburt und Schüler Picassos, ist in Paris vierzig Jahre alt

Edgar Degas — Torso

Ausgestellt in der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

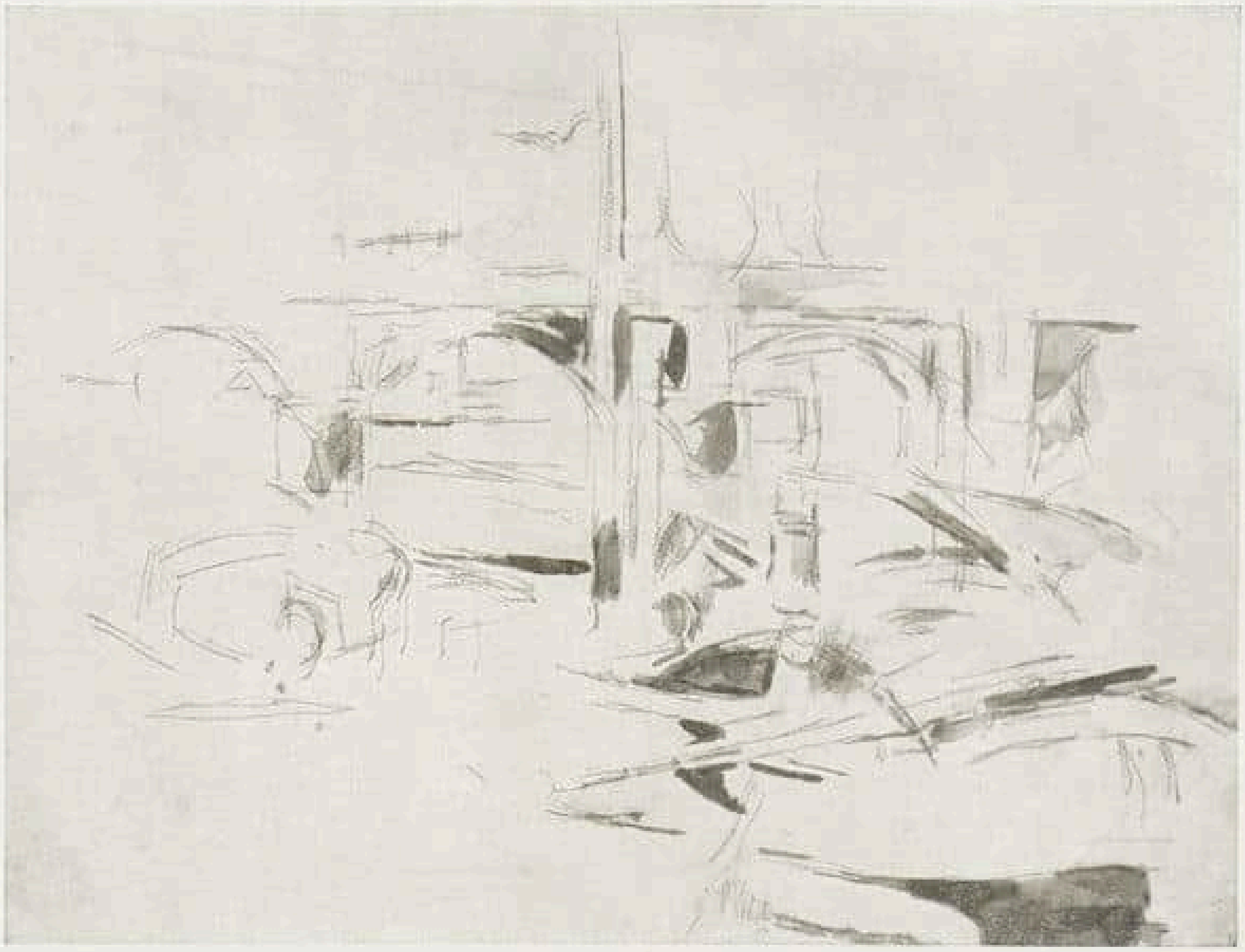
plötzlich gestorben. Gris war neben seinem Lehrer Picasso, neben Braque und Léger einer der Hauptvertreter des Kubismus in Frankreich. Der Cicerone hat oft Werke des Künstlers reproduziert. n

Moreau Nélaton, Maler, Verfasser vortrefflicher Kunstbücher, Mitglied der Akademie, ist 68 Jahre alt gestorben. Sein größter Ruhmestitel: Die Sammlung Moreau-Nélaton, die er bereits vor dem Krieg dem Louvre stiftete. Sie enthält Manets „Frühstück im Freien" und die schönsten italienischen Landschaften Corots. Ds

Emil Nolde, der 60jährige, wurde soeben von der philosophischen Fakultät der Universität Kiel zum Dr. phil. h. c. ernannt.

POTSDAMER DENKMALPFLEGE

Als seltene, aber darum um so schönere Frucht einer vertrauensvollen Zusammenarbeit von preußischem Finanzministerium und Kultusministerium wird augenblicklich der Park von Sanssouci in einen der friederizianischen Zeit angenäherten Zustand zurückversetzt. Wie bekannt, ist das preußische Krongut bisher dem Finanzministerium unterstellt gewesen. Am 1. April kam es unter die Obhut des Kultusministeriums. Der Grundgedanke war, den Park besonders von den geschmacklosen Zutaten der letzten 40 Jahre zu säubern und auch jene Kunstwerke, die Friedrich Wilhelm IV. hat aufstellen lassen, an Orte zu bringen, wo sie dem künstlerischen Eindruck des Ganzen am wenigsten gefährlich werden können. Vor allem



Paul Cézanne — Die Brücke

Aquarell aus der Cézanne-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin.

galt dies von der modernen Marmorkopie des Denkmals Friedrich des Großen von Rauch, das in der Achse nach dem Schlosse stand und das nunmehr seinen Platz auf dem großen Rasenparterre vor der Jubiläumsterrasse der Orangerie nahe dem Weg finden wird. Die 1856 aufgestellte Drakevase, die sich in vollständig defektem Zustande befindet, wird verschwinden, die rechts von ihr stehende Herme des Gartendirektors Vetter kommt an die Mauer des Marly-Gartens. Sehr begrüßenswert scheint es uns, daß die Terrassen vor dem Schloß nunmehr frei gemacht werden und in ihrer Architektur zur vollen Wirkung gelangen. Zu diesem Zweck werden die unter Friedrich Wilhelm IV. aufgestellten übergroßen vier Marmorvasen fortgenommen, ebenso die hohen Mittelteile der Fontänen. Aus dem Sizilianischen Garten wird der Geygersche Bogenschütze entfernt. Er soll in dem sogenannten Hippodrom zwischen Charlottenhof und Neuen Palais seinen Platz finden. Selbstverständlich erscheint es, daß die in Berlin und Potsdam noch je einmal vorhandene Statue des jugendlichen Großen Friedrich von Uphues aus der Blickachse der friederizianischen Neptunsgrotte als Fremdkörper entfernt wird. Die glücklichen Bestrebungen der Krongutsverwaltung für die Wiederherstellung künstlerischer Reinheit und historischer Echtheit werden mit diesen Arbeiten im Park von Sanssouci erfolgreich fortgesetzt.

Alfred Kuhn

EIN UNBEKANNTES BILD VON C. D. FRIEDRICH

Ein bisher unbekanntes Bild von Caspar David Friedrich, das sich im Wiener Privatbesitz befindet, verdient es, der Forschung wie der großen Gemeinde Friedrichs bekannt gemacht zu werden. Der alte Baum, an der Bohlenwand des Ufers, dem Zeit und Element übel mitgespielt haben, füllt mit dem knorrigen Monogramm seiner Äste, mit dem zierlichen Ornament seiner schlafenden Blätter die hohe obere Bildhälfte. Der tiefe rötliche Horizont, durch Gebälk und Wasser gerahmt, zeigt den zierlichen Schattenschnitt einer Stadt, in der wir Greifswald erkennen dürfen. Ein schmaler Sichelmond erscheint rechts oben im Gezweig in

Caspar David Friedrich Der alte Baum (41,5×33,5 cm) / Wiener Privatbesitz

grauer Luft. Die lasierende Faktur, die Handschrift der Imprimitur erweisen den Meister, der ein ähnliches Baummotiv in einem feinen grauen Mondscheinbildchen (in dänischem Privatbesitz) gestaltet hat. Das Motiv verweist zweifellos in die Heimat des Künstlers, der immer wieder seine Brüder — in den Jahren 1800, 1801, 1802, 1806, 1809, 1814, 1818, 1826 — besucht hatte. Die Zeichnung für dies Bild dürfte im Herbst 1818 entstanden sein, den er mit seiner jungen, im Januar angetrauten Frau bei den Brüdern verlebte. Das Bild, dessen Stil ebenfalls in diese Zeit deutet und also noch 1818 (oder 1819) entstanden sein mag, rückt somit in die Nähe des bekannten Bildes „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes" (Galerie Dresden), das ebenfalls knorriges Baumwerk in dämmriger Mondluft zeigt und wahrscheinlich 1819/20 entstanden ist. Der Gehalt dieses Wiener Bildes, das wir hier in Abbildung zeigen, verrät in der Tragödie eines einsamen Baumes die schwermütige Weltanschauung des Künstlers und bereichert sein Werk um ein typisches und gutes Bild.

Eberlein

ZOUBALOFF, SEVADJIAN u. a.

Nach einer ziemlich ereignisarmen Saison auf dem Markt der Versteigerungen bereitet Paris ganz zum Schluß noch ein paar Auktionen vor, die den Rekord der Sammlung Bureau halten sollen. Zuerst zu nennen die am 16. und 17. Juni bei Georges Petit stattfindende Auktion der Sammlung Jacques Zoubaloff, über die ein umfangreicher Katalog erschienen ist, der sämtliche 254 Nummern in Abbildungen wiedergibt. Das Vorwort, das den verstorbenen Z. feiert, der einer der großzügigen Stifter an die französischen Museen gewesen ist, hat Jean Guiffrey geschrieben. Z. hat verhältnismäßig wenige Künstler gesammelt und sich gleichmäßig für Zeichnungen, Gemälde und Plastik begeistert. Erstaunlich wie eine Abteilung die andere ergänzt, derart, daß fast immer dieselben Namen wiederkehren, ausgenommen die Maler, die keine Bildhauer waren. So findet man gerade unter den Zeichnungen zahlreiche Blätter der drei französischen Plastiker, deren Skulpturen in der dritten Abteilung des Katalogs allein an die hundert Nummern füllen: A. L. Barye, Maillol und Rodin (wenige Einzelwerke von Carpeaux, Despiau, Laurens, Marque und Manolo nicht zu vergessen). Unter den Zeichnungen gibt es außerdem wichtige Einzelblätter von Cézanne, Derain, Guys, Picasso, Redon, Renoir. Aber diese rund 55 Nummern stehen den nahezu hundert Rodin-Zeichnungen- und Aquarellen gegenüber.

Die Abteilung der Gemälde umfaßt 52 Nummern, beginnend mit ein paar seltenen Proben der Malkunst jenes Tierbildhauers Barye, die mehr kurios als wichtig sind. Dann zwei Bilder von Cézanne, Arbeiten von Dufy, Degas, Derain, Gris, Matisse, Monticelli, Monet, Redon und Renoir, um nur die wichtigsten zu nennen.

Besonders gut sind die letztgenannten Künstler vertreten.

Im Hotel Drouot wird die Sammlung Sevadjian bereits zwischen 1. und 3. Juni versteigert. Auftakt eine buntgemischte Abteilung von Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden der großen französischen Meister des 19. Jahrhunderts und einiger Moderner, insgesamt 45 Nummern, darunter bedeutende Arbeiten von Corot, Daumier, Degas, Delacroix, Fantin-Latour. Aber ihr Schwergewicht hat diese erstklassige Sammlung mit ihren rund 300 Nummern auf dem Gebiet der ägyptischen und griechischen Kunst und des orientalischen Kunstgewerbes. Allein die vorderasiatischen und persischen Fayencen umfassen rund 125 Nummern, nicht zu sprechen von der ausgezeichneten Abteilung indisch-persischer Miniaturen, die mit rund 50 vertreten sind. Nach Vielseitigkeit und Qualität darf die Versteigerung Sevadjian als eines der wichtigsten Ereignisse dieser Saison angesprochen werden.

Am 9. Juni wird an der gleichen Stelle die Sammlung G. Bing versteigert, die unter rund 80 Bildern bedeutende Einzelwerke vor allem von Carrière, Degas, Dufy, Guillaumin, Lautrec, Pissarro, Redon, Renoir, Sisley und van Gogh enthält. Daneben auch einiges Mittelgut, das international weniger interessiert.

G

VERKAUF DER SAMMLUNG JAMES SIMON

Bei Frederic Müller in Amsterdam wird im Oktober der Rest der Kollektion James Simon, Berlin, versteigert werden. Mit Wehmut erinnert man sich an die Schätze, die vor dem Kriege das schöne Haus des großen Sammlers in der Tiergartenstraße geziert haben. Bald nach der Revolution sind schon die berühmtesten Stücke veräußert worden, der unvergleichliche Vermeer und der herrliche Frans Hals. Sie sind über Holland nach Amerika gegangen. Dann hat die Firma Haberstock sehr wesentliche Objekte verkauft, un-

Eugenio Lucas — Hexenbesprechung

Aus der neueröffneten Galerie bei Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

ter ihnen das repräsentative Bild des Generals Queralt von Goya, das heute die alte Pinakothek in München schmückt. Was jetzt auf den Markt kommen wird, sind vor allem niederländische Gemälde, Stilleben und Landschaften von Ruisdael, Koninck, Brouwer, Seghers und van Goyen u. a. Ebenso Renaissancebronzen, griechische, römische und ägyptische Altertümer, und die Sammlung von Miniaturen. Wie erinnerlich, hat Dr. Simon, nachdem er bei der Einweihung des Kaisers-Friedrich-Museums ein ganzes Kabinett mit italienischen Bildern und Bronzen gestiftet hatte, nach der Revolution auch seine wertvolle Kollektion deutscher Holzskulpturen dem Museum geschenkt, 350 an der Zahl, ebenso hervorragende Stücke aus den Grabungen von Tel Amarna, wie er überhaupt einer der wesentlichsten Förderer der vorderasiatischen Abteilung gewesen ist. Kuhn

LONDONER VERSTEIGERUNGEN

Bei Sotheby am 30. Mai: Wertvolle antike Kunstwerke aus dem Besitz von Archibald G. B. Russell — chinesisches Porzellan und Bronzen; indische, peruvianische, mexikanische, ägyptische und babylonische Skulpturen usw.

Bei Sotheby am 30. bis 31. Mai und 1. bis 2. Juni: Wertvolle Bücher, autographische Briefe, frühe Landkarten und Atlanten usw. aus dem Besitz von W. Scott-Elliott, Conrad W. Cooke und F. H. Purchase. Ferner das autographische Manuskript Sir Philip Sydneys „Defence of Leicester", 13½ Seiten Folio, eine der wichtigsten Handschriften eines elisabethischen Verfassers aus dem Besitz der Mrs. P. M. Russell.

Bei Sotheby am 31. Mai: Die Anhalt Evangelien, ein hervorragendes Manuskript aus dem 10. Jahrhundert, aus dem Besitz eines Sammlers. Evangelia Latina. Folio. Herkunft Sachsen oder Thüringen. 128 Seiten mit vier ganzseitigen Miniaturen die Evangelisten darstellend. Ein sehr schönes Beispiel früher deutscher Miniaturenmalerei, das sich bis vor dem 16. Jahrhundert in der Bibliothek der Herzoge von Anhalt-Dessau befand. (Siehe Anzeige.)

Bei Christie am 10. Juni: Bilder und Zeichnungen englischer und kontinentaler Künstler aus dem Besitz von W. A. Coats: Constable,

Géricault, Monticelli, Rousseau, Romney, Reynolds, Raeburn usw. M. Neven

MÜNCHEN

Am 31. Mai und 1. Juni findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und Gemälden alter Meister aus verschiedenem Besitz statt. Der Katalog beginnt mit keramischen- und Glasarbeiten. Unter den Silberarbeiten sind bemerkenswert drei kleine Nürnberger Deckelkrüge des 17. Jahrhunderts. Unter den Arbeiten in Zinn gibt es tadellos erhaltene Kannen, Krüge, Platten und Teller des 17. und 18. Jahrhunderts mit schönen Marken. Schmuckstücke mit Email, italienische Plaketten, Metallarbeiten, orientalische und europäische Waffen, Knüpfteppiche und andere Textilien leiten zum ostasiatischen Kunstgewerbe über. Kabinettschränke und Schreibkommoden des 18. Jahrhunderts, Bauernmöbel, Sitzmöbel, barocke Lehnstühle sind weiter zu erwähnen. Eine Porträtminiatur Fügers, den Großherzog Leopold von Toskana darstellend, ist das Hauptstück unter den Miniaturen. Die Abteilung Gemälde umfaßt zum Teil signierte Werke von Bassano, Claes, Croos, Grimmer, Heem, Helst, Pool, Poorten u. a. Unter den Skulpturen Arbeiten von österreichischer oder süddeutscher Herkunft. Den Beschluß des Kataloges bilden Bücher und Graphik.

Am 11. Juni findet ebenfalls bei Hugo Helbing die Versteigerung von Ölgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen moderner Meister aus dem Besitze eines süddeutschen Kunstfreundes statt. Unter den Handzeichnungen und Aquarellen sind vertreten: A. Braith, Corot, Corinth, Diaz, Daumier, Delacroix, Forain, Guys, Gericault, Kubin, Käthe Kollwitz, Kokoschka, Liebermann, Leibl, Schuch, Marées, Pissarro, Rayski, Slevogt, Steinlen, Thoma, Trübner, Troyon, Toulouse-Lautrec, F. v. Uhde u. a.

Unter den Gemälden Arbeiten von Waldmüller: „Das Erwachen zu neuem Leben“ und „Der alte Geiger“; weiter von A. Achenbach, Corinth, Defregger, Diez, Grützner, Haider, Habermann, A. v. Keller, M. Liebermann, Rayski, Spitzweg, Schider, Ed. Schleich d. Ä., Slevogt, Schönleber, Trübner, Thoma, Uhde u. a.

PARISER VERSTEIGERUNGEN

Der Versteigerungswinter verlief ziemlich farblos. Hier und da kam wohl in Nachlaßauktionen ein schönes Stück Möbel, ein gutes altes Bild zum Vorschein, aber nichts von besonderem Belang, von außergewöhnlicher Erhaltung, nichts mit neuen Richtpreisen. Ein interessantes, freihändiges Ausgebot gab es überhaupt nicht. Ebbe auf der ganzen Linie, wie im französischen Haushalt, so auf dem Pariser Markt, der erst wieder langsam zur Flut anzusetzen scheint.

Das einzige, was den Markt ein wenig in Bewegung hielt: Bücher und zeitgenössische Bilder. Hier hat sich das Hotel Drouot wie zu einer Börse ausgewachsen. Gleich Wertpapieren werden hier immer die gleichen Dinge zu Kursen, die im Verlauf einer Saison wenig schwanken, notiert und gehandelt: Erst- und Luxusausgaben bekannter Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, Künstler, deren Namen immer wiederkehren, Utrillo, Modigliani, Vlaminck, Coubine, Segonzac, neuerdings auch Soutine, Gromaire, Dufy. Es ist dies das tägliche Brot der Händler und der Sammler, die diese Versteigerungen besuchen, die sich meist nur durch eine Nuance von den Händlern unterscheiden, nämlich dadurch, daß sie keine Gewerbesteuer bezahlen. Ihr aller Interesse ist, die Preise zu halten aber auch, sie nicht überbieten zu lassen. Manche dieser Versteigerungen ähneln Rennen, bei denen bald dieser, bald jener „poulain‘ als erster ans Ziel kommt, andere Boxmatches, bei denen man sich vorher über die Anzahl der Runden und Treffer einigt; knock out ist verpönt.

Diese Stetigkeit der Preise und diese Unterstützung durch den Markt kommt den lebenden Künstlern sehr zugute, nämlich denen, welche gehandelt werden: die anderen können verhungern.

Die Nachlaßversteigerung Adolphe Willette war ein großer Publikumserfolg, aber eines Publikums, das nicht kauft. Die Sammler von heute sind auf andere Dinge eingestellt wie Schäkerei und Zierlichkeit. Für 147 Nummer kamen immerhin 224 000 Frs. ein. Der Nachlaß enthielt auch die ganze zeichnerische Kriegspolemik Willettes; damit ist freilich heute kein Geschäft zu machen. Das große Porträt des Colonel Willette, das mit erschrekkender Deutlichkeit die malerischen Grenzen des Künstlers zeigte, erzielte nur 5900 Frs., dagegen ein einzelnes witziges Modeblatt von 1913 11 800 Frs. Aus humanitären Gründen hatte der Auktion Frau Belin das berühmte, aus dem Chat Noir stammende Gemälde Willettes „Parce Domine“, das sie besitzt, zur Verfügung gestellt. Dieser phantastische Zug all der Pierrots und Mimi Pinsons, eine wahre Apotheose des Kabaretismus mit seinem Hin-

Richard Parkes Bonington — Volksfest in Neapel

Aus der neueröffneten Galerie bei Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

durchtanzen durch Tragik und Komik, brachte es auf 200000 Frs. 1898 waren dafür nur 5800 Frs. bezahlt worden. Das Bild wurde von Frau Belin zurückgekauft, die es einem Museum stiften will. Das Museum, das hier in Frage käme, ist das Musée Carnavalet, das historische Museum von Paris, in dem es wohl als eines der ausdruckvollsten Vorkriegszeitdokumente einen Ehrenplatz verdient.

Eine beträchtliche Sammlung von Werken der Mary Cassatt kam am 30. März unter den Hammer. Es waren zumeist Skizzen und Entwürfe in Öl und vor allem in Pastell. Mary Cassatt, eine geschmackvolle Impressionistin, wandelte ein sehr gefälliges Thema „Das Bébé (mit oder ohne Beschützerin)" ab, und da sie außerdem Amerikanerin war, der Dollar also in Aktion trat, so kamen die Bilder ziemlich hoch, eines, ein Kinderporträt, bis auf 46000 Frs.

Am 31. März kamen im Rahmen einer jener modernen Bilderauktionen „Die vier Jahreszeiten" des Zöllners Rousseau unter den Hammer, vier kleinformatige Gemälde, verschieden an Wert, als Zyklus aber eine entzückende Kundgebung der Rousseauschen Auffassung vom Lebensgenuß. Auf 63000 Frs. wurde „Der Sommer", eine bukolische Szene, getrieben; „Der Frühling", eine Vorstadträverie erzielte nur 29500 Frs., „Der Winter", der einem alten Holländer nachempfunden schien, gar nur 14000 Frs.; ein mittlerer Preis, 25100 Frs., wurde für den „Herbst", eine Marnelandschaft mit Schloß und Eisenbahn, bezahlt. Zum Schluß wurden die vier Bilder insgesamt ausgeboten und brachten bei einem Übergebot von nur 400 Frs. 132000 Frs.

Die angekündigte Nachlaßauktion Théodore Durets, die Bernheime Jeune übernehmen sollte, ist wieder abgesagt worden. Es stellte sich heraus, daß an Kunstwerken beinahe nichts mehr von Belang da war. Die berühmten Manets, Whistlers, Courbets, Impressionisten sind längst Stück für Stück abgegeben worden. Dazu war Duret, dieser alternde, von seiner Feder lebende, aber seit dem Krieg nichts Neues mehr produzierende Junggeselle gezwungen. Er machte andere reich, sich selbst reich zu machen verstand er nicht.

Von der im Juni stattfindenden Vente Zoubaloff ist ein bestens illustrierter Katalog erschienen, der für 100 Frs. vom Experten Joseph Hessel oder vom Auktionator Lair-Dubreuil zu beziehen ist.

Die Vente Hodgkins bei Georges Petit am 16. Mai brachte schönes Dixhuitième auf den Markt. Am höchsten kam eine Altchinagarnitur, drei Vasen und zwei Kannen in etwas überladener Louis-XV.-Fassung aus vergoldeter Bronze, nämlich auf 197000 Frs. 1907 hatte man dafür 82000 (Gold-) Franken, also viel mehr bezahlt. 64000 Frs. gab man für zwei dreifüßige Eckmöbel aus altem Korrmandellack mit chinesischem Figurendekor (1881: 5700 Frs.!) Unter den Bildern nichts Sensationelles: eine rührselige Tuschzeich-

nung von Fragonard „Der Besuch beim Großvater" erzielte 57000 Frs.; ein reizendes Gemälde von Drolling auf Holz „Die dressierten Hunde" 61000 Frs. Ein Pastell der selten auf Versteigerungen vorkommenden Madame Labille-Guiard „Porträt der Madame Mitoire, einer Tochter C. van Loos, mit ihren beiden Kindern" kam auf 41000 Frs. Das Gesamtergebnis: 1600000 Frs. Ds

BERLIN

Bei Paul Graupe wurden am 25. bis 27. April der Bibliothek Köpcke erster Teil und Beiträge aus anderem Besitz versteigert. Man kann mit dem Resultat des Dreitagerennens wahrlich zufrieden sein: 125000 M. Die Käufer aber konnten auch mit dem Angebot zufrieden sein, alles gepflegte Exemplare. Wenn K. durch die Bevorzugung eines einzelnen Buchbinders, des Hamburgers Johannes Gerbers auch eine gewisse Monotonie in seine Buchreihen gebracht hat, so werden die neuen Besitzer der Stücke unzweifelhaft ihre Freude an der soliden Technik und dem sichern Geschmack des mit alter Tradition wohlvertrauten Meisters haben. Einbandkunst wird im gegenwärtigen Deutschland vom Publikum noch recht stiefmütterlich behandelt. (Wer weiß etwas von dem spottbilligen „Jahrbuch für Einbandkunst", das mit über 100 Tafeln mustergültig ausgestattet und gedruckt vor Monatsfrist erschienen ist?) So wurden im allgemeinen, von einigen Franzosen abgesehen, mehr die Drucke als die Einbände bezahlt.

Die 32 Doves-Drucke standen im Vordergrunde des Interesses und brachten allein ein Viertel des Gesamtertrages. Neunzehn davon waren aber auch in den herrlichen Original-Maroquinbänden der Doves Bindery und 23 auf Pergament gedruckt. K. muß sie aus Cobden-Sandersons Nachlaß erworben haben; selbst Fairfax Murray fehlten 14 dieser Pergamentdrucke in seiner berühmten Sammlung, deren moderner Teil vor acht Jahren bei Sotheby in London versteigert wurde. Ein Vergleich der damals erzielten Preise mit den Köpcke-Preisen ergibt bei den oft nur in drei oder fünf Exemplaren hergestellten Pergamentdrucken das Fünf- und Sechsfache für heute, während sich die Preise für die gewöhnlichen Ausgaben kaum verändert haben. Der Preis von 6100 M., den ein Berliner Händler für den allerersten Doves-Pergamentdruck zahlte, war der höchste von allen. Die deutschen Pressen gingen in ihren frühen und Pergamentdrucken gut, auch in den allerletzten Vorzugsausgaben, die meist vom Subskribentenkreis gleich aufgenommen werden und selten in den Handel kommen.

Ein besonderes Kapitel der Versteigerung bildete die deutsche Literaturmoderne seit dem Naturalismus. Und da macht das Käuferpublikum lehrreiche Unterschiede: Für Bierbaum, der sein feines typographisches Verständnis den eignen Büchern zugute kommen ließ, für Hartleben, Liliencron, Hauptmann, Schnitzler, Holz und Hofmannsthal, die ihren eigenen Kreis haben, werden verhältnismäßig hohe Preise in Erstausgaben angelegt, die gleich gewaltig steigen, wenn es um George oder Rilke geht: 180 M. für Georges „Jahr der Seele", 340 M. für das „Marienleben" oder 230 M. für „Drei Spiele" von Rilke ist sehr respektabel. Nach diesem günstigen Ergebnis des ersten Teiles kann man auf die Versteigerung des zweiten Teiles der Sammlung Köpcke am 23. und 24. Mai ebenfalls bei Paul Graupe zusammen mit der Schloßbibliothek Burg Schlitz gespannt sein. Ho

MÜNCHEN

Am 12. Mai ließ der zur Zeit in Rom lebende Berliner Germanist Victor Manheimer den letzten und interessantesten Teil seiner Bibliothek, nämlich seine Sammlung „Deutsche Barockliteratur" durch die Firma Karl und Faber versteigern. Mit der Auktion seiner übrigen Schätze aus der deutschen Literatur hatte vor mehr als Jahresfrist Paul Graupe in Berlin ein sehr gutes Resultat erzielt. Was der freihändige Verkauf seiner Bücher aus den verschiedensten Disziplinen in der Berliner Wohnung des Gelehrten vor einigen Monaten gebracht hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Seiner Barocksammlung hat — vom pekuniären Standpunkt aus betrachtet — wieder ein sehr günstiger Stern geleuchtet. Der geschlossene Verkauf an ein großes deutsches Institut war an der Forderung des Besitzers gescheitert. Um so gespannter war man in Fachkreisen, ob die nach den hohen Köster-Preisen vor zwei Jahren jetzt aufgestellten Schätzungspreise des Kataloges erreicht werden würden. Sie wurden nicht nur erreicht, sie wurden teilweise erheblich überboten. Unsre an dieser Stelle immer wieder vertretene und bewiesene Ansicht, daß für wirkliche Seltenheiten und Kostbarkeiten stets gutzahlende Käufer vorhanden sind, hat sich wieder bestätigt: Aus den 25000 M. der wie gesagt sehr hohen Schätzung sind fast 30000 M. geworden. Den Löwenanteil, d. h. ein Drittel des Gesamtangebots, brachte die „Bremer

Presse“ an sich, die seit Jahren in München etabliert, in der angenehmen Lage ist, sich für künftige Veröffentlichungen eine so hochwertige Spezialbibliothek zulegen zu können. Den höchsten Preis allerdings — 1260 M. — für Logaus nur noch in einem anderen Exemplar bekannte Reimensprüche (1638) zahlte der Berliner Antiquar Breslauer, der seinerseits das zweite Drittel der Bibliothek offenbar für große öffentliche und private Sammlungen an sich brachte. Den Rest teilten sich Antiquare aus Leipzig, München und Nürnberg und erst in allerletzter Linie einige wenige Privatsammler, die selber erschienen waren. Man wertet heute innerhalb des deutschen Barock auch nach Persönlichkeiten: Stieler, Rist, Lohenstein, vor allem Grimmelshausen, Fleming und Heermann stehen hoch, Opitz nur mit Gesamtausgaben, seine Einzelwerke werden wie Hallmanns — und bei diesem sehr zu Unrecht — nur gering bezahlt. Der sehr seltene erste Simplizissimus konnte mit einem nicht gerade schönen Exemplare 1050 M., die Geharnschte Venus 680 M. erzielen. Ho

VOM KUNSTMARKT IN BERLIN

In der Bellevuestraße hat die Kunsthandlung Matthiesen neue Räume bezogen. Eine repräsentative Ausstellung und ein eleganter Katalog lenken von neuem die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses Haus, das in den wenigen Jahren seines Bestehens immer wieder durch wertvolle Veranstaltungen und ausgezeichnete Objekte sich die Achtung und den Dank des ernsthaften Kunstfreundes verdiente. Was augenblicklich gezeigt wird, reiht sich würdig dem früheren an. Ein herrlicher Cézanne, achtzehn Renoirs, ein eindrucksvolles Historienbild von Delacroix, um nur dies zu nennen.

Wenige Schritte entfernt, in der Lennéstraße, eröffnete das bekannte Baden-Badener Haus Dr. Ehrhardt eine umfangreiche Galerie, die besonders den Italienern der Spätrenaissance und des Barocks gewidmet ist. Es besteht ein ausgesprochener Zug in der Kunstwissenschaft, jene Zeiten einer größeren Aufmerksamkeit entgegenzuführen. Das beweist schlagend die soeben bei Wertheim-Antiquitäten eröffnete imposante Ausstellung des italienischen Barock, über die von berufener Seite im nächsten Heft dieser Zeitschrift gesprochen wird.

Inzwischen hat auch das bekannte Antiquariat von Amsler & Ruthardt in neu eingerichteten Räumen eine Galerie für ältere und

Lucas Cranach — Die Eberjagd

Holzschnitt B. 118. Aus dem Katalog »Graphik und Handzeichnungen aus sechs Jahrhunderten« des Graphischen Kabinetts G. m. b. H. München.

neuere Kunst eröffnet, die eine Anzahl nicht alltäglicher Werke enthalten, von denen wir zwei charakteristische Stücke an dieser Stelle reproduzieren. Die hier genannten Tatsachen belegen erneut, wie sehr Berlin heute auch auf merkantilem Gebiet alle künstlerischen Interessen zu zentralisieren im Begriff steht. Auf Einzelheiten kommen wir in anderem Zusammenhang noch zurück. K

TIZIANS BILDNIS DES ALFONSO D'ESTE

Das Metropolitan-Museum hat ein bedeutendes Werk von Tizian, das Porträt Alfonso I. erworben. Mit diesem Kauf hat es eine Lücke seiner Gemäldesammlung ausgefüllt, da es bis jetzt noch kein bedeutendes Werk des Meisters besaß.

Der Verkauf geschah durch die Münchner Firma A. S. Drey zu einem Preise von $ 125 000. Das Bild ist von allen bedeutenden Kennern, die es gesehen haben, anerkannt und eine eingehende Veröffentlichung desselben von Dr. Gronau wird im nächsten Bande des Jahrbuches der österreichischen Kunstsammlungen erscheinen. Erstmalig

wurde das imposante Werk im Aprilheft des Bulletin of the Metropolitan-Museum veröffentlicht und dort auch eingehend beschrieben. Was den vom amerikanischen Museum gezahlten Preis anlangt, so dürfte derselbe durchaus den regulären Preisen des internationalen Handels entsprechen, um so mehr als es sich um ein Werk von außerordentlicher Schönheit und historischer Bedeutung handelt. Wie man uns aus New York berichtet, war die Ausstellung des Bildnisses in den Räumen des Museums eine Sensation. b

EIN PETRUS CHRISTUS FÜR NEW YORK

Die New York Art Galleries erwarben dieser Tage aus dem Besitz des Londoner Kunsthändlers Sulley das Porträt eines bärtigen Karthäuser Mönches als Heiliger von Petrus Christus. Der Preis wird mit $ 125 000 angegeben. Das Bild befand sich zuletzt in der heurigen Ausstellung flämisch-belgischer Meister in London (Nr. 16 des Katalogs). Es handelt sich um das bei Friedländer reproduzierte, 11½ zu 8 Zoll große, auf Holz gemalte Bild, signiert und dat. 1446. Es befand sich früher in Südspanien. M. Neven

JOHANNES KLASING †

Am Karfreitag verschied in Bielefeld im 81. Jahre der Seniorchef der Verlagsbuchhandlung Velhagen & Klasing, der Kommerzienrat Johannes Klasing, mit dem ein im wahrsten Sinne königlicher Kaufmann aus der deutschen Verlegerwelt ausgeschieden ist. Durch die von ihm mitbegründete Reihe der Velhagen & Klasingschen Künstlermonographien, die heute wohl in vielen Hunderttausenden von Bänden in der ganzen Welt verbreitet sind, hat der Verstorbene den ersten entscheidenden Schritt für eine fruchtbare Popularisierung der Kunst getan und daß sich die Zeitschriften dieses Verlages ebenso stark der künstlerischen wie der literarischen Dinge angenommen, geht nicht zuletzt auf die Initiative des Verstorbenen zurück. Ein Grund also, auch an dieser Stelle daran zu erinnern, daß mit Johannes Klasing gerade der deutschen Kunst ein warmer Freund verloren ging. b

DER DUVEEN-KATALOG ITALIENISCHER MEISTER

Sir Joseph Duveen veranstaltete im Jahre 1924 in den Räumen seiner New Yorker Firma eine Ausstellung italienischer Gemälde aus amerikanischem Privatbesitz, die seinerzeit W. R. Valentiner zusammengebracht und kunstwissenschaftlich bearbeitet hatte. Diese Schau von knapp fünfzig Nummern, die durch die Duveen Brothers in den amerikanischen Sammlerbesitz überführt worden sind und für wenige Wochen öffentlich gezeigt werden konnten, war ein selbst für amerikanische Ansprüche nicht alltägliches Ereignis. Schätze von vielen Millionen Dollars waren hier für wenige Wochen vereinigt und Bilder höchster Klasse und von nicht zu bezweifelnder Provienz, meist dem altberühmten europäischen Adels- und Fürstenbesitz entstammend, zeigten sich zum vielleicht letztenmal der Öffentlichkeit.

Das Thema dieser Ausstellung umfaßte nur die Italiener des Trecento-Quattro- und Cinquecento. Zwischen Cimabue und Rafael war der Ablauf des Geschehens an vollwertigen Proben erhärtet. Insgesamt nur ein halbes Hundert an Werken, aber diese von einer Reinheit und Qualität, wie sie nur in den alten europäischen Galerien ihresgleichen haben. Sir Joseph Duveen zeigte, was höchste Kennerschaft am internationalen Markt heute noch zu leisten vermag und wie erste Qualität allein das führende Sammlertum Amerikas beeindruckt.

Die Richtigkeit dieser vorbildlichen Erziehung des großen Sammlers für hochqualifizierte Objekte ist jetzt nachzuprüfen an Hand des großartigen Kataloges jener Ausstellung, der soeben als Privatdruck Sir Joseph Duveens erschienen ist[1]. Buchtechnisch ein hervorragendes Werk und Dokument besten Geschmackes, der sich auch in der Qualität des Druckes, des Papiers, der Reproduktionen ausspricht. Durch Valentiners Kennerschaft ist das Werk zudem ein Fundament der Kunstwissenschaft, das zugleich auch einen tiefen Einblick in einige der ersten amerikanischen Privatsammlungen gestattet. Das Ganze ein unzweideutiger Beweis, wie sehr heute Amerika den alten Kontinent auf dem Gebiet des Sammelwesens überholt hat, so daß angesichts der Qualität der hier vereinigten Objekte die Resignation begreiflich wird. Dennoch möchte ich wünschen, daß gerade diese einzigartige Publikation auch vielen deutschen Sammlern zugänglich wird, damit sie ihre erzieherische Funktion auch bei uns erfüllen kann. Biermann

[1] A Catalogne of Early Italians Paintings exhibited of the Duveen Galleries New York, April to May 1924. By Dr. W. R. Valentiner. An Illustrated Record of important Paintings by Old Masters Acquired by Sir Joseph Duveen and Disposed of by Him to Notable American Collectors. Privatley Printed New York 1926.

MAX J. FRIEDLÄNDER

VON WILHELM WAETZOLDT

An Max J. Friedländers 60. Geburtstag wird die deutsche Kunstwissenschaft freudig die Gelegenheit ergreifen, eine Dankesschuld dem Manne gegenüber abzutragen, der für das internationale Ansehen deutscher wissenschaftlicher Arbeit so Außerordentliches geleistet hat. Die Fachgenossen des Auslandes aber werden sich mit uns in dem Gefühl der Verehrung finden, weil auch ihre Arbeit nicht denkbar ist ohne das gereinigte und vervollständigte Material, das Friedländers Kennerschaft auf vielen Gebieten der Kunstgeschichte bereitgestellt hat.

Friedländers internationaler Ruf gründet sich auf seine Kennerschaft. Er besitzt Autorität, das heißt, man vertraut seinem scharfen Auge, seinem umfassenden Wissen, seinem kühlem Verstande und seiner unbeirrbaren Sachlichkeit. Er hat selbst einmal, in seiner etwas skeptisch-ironischen Art, leicht in der Form, gedanklich aber in die Tiefe gehend, das Wesen des »Kunstkenners«, seine Psychologie und die Grenzen des Kennertums (Berlin 1919) dargestellt. Ein Stück geistiger Selbstbiographie steckt wohl in dem Büchlein, das den irrationalen Zug in aller Kunstforschung und die Relativität der »Exaktheit« eines wissenschaftlichen Treibens, dessen Voraussetzung Begabung ist, mutig betont.

Friedländers Gesamtleistung erweist, daß Kennerschaft der Ausgangspunkt jeder ernsthaften kunstgeschichtlichen Forschung sein muß, sie zeigt aber auch, daß Kennerschaft nicht das letzte Ziel unserer Wissenschaft ist. Friedländers eigene Arbeiten gehen weit über das Kennerhafte hinaus. Seinen wissenschaftlichen Weg verfolgen, heißt zuschauen, wie in strenger Selbstkritik und in stetem in-

neren Wachsen aus einem hervorragenden Spezialisten ein universal gebildeter Gelehrter, aus einem gelehrten Fachschriftsteller ein Meister der wissenschaftlichen deutschen Prosa, aus einem Kenner ein Geschichtsschreiber der Kunst wird.

So groß die Einzelleistungen Friedländers sind: seine Funde, seine Bestimmungen, seine Erwerbungen für die Berliner Museen, so Unendliches die Sammlerwelt und der Kunsthandel seinem Rat, seinem Urteil und seiner Kritik zu danken haben, bedeutsamer will uns die organische Entfaltung des Lebenswerkes scheinen, jenes bedächtige, aber sichere Reifwerden der Persönlichkeit als Forscher, als Organisator, als Schriftsteller und als Mensch.

Von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Einzelwerk ist Friedländer, wie jeder Museumsmann, ausgegangen, zu ihr haben ihn Neigung, Begabung und Beruf immer wieder zurückgeführt. Die Fülle der verstreuten Arbeiten für Kataloge, Sammelwerke, Handbücher, Zeitschriften, Lexika, Ausstellungs-, Sammlungs- und Auktionspublikationen läßt uns die fruchtbaren Wechselwirkungen zwischen Forschertätigkeit und Sammlertätigkeit im Dienst der Museen erkennen. Aus wissenschaftlichen Untersuchungen ergeben sich Erwerbungen, erworbene Stücke führen wiederum zu Forschungsergebnissen. Dieses gegenseitige Sichdurchdringen beider Funktionen: der gelehrten und der organisatorisch-verwaltenden gehört zur Physiognomie des deutschen Museumsbeamten. Gerade Friedländers Erfolge beweisen, wie unentbehrlich wissenschaftliche Produktivität der Sammlungsleiter für die Entwicklung und das Ansehen der Sammlungen selbst ist. —

In vielen dieser Detailstudien für wissenschaftliche Publikationen aller Art liegen die Keime für die größeren monographischen Arbeiten Friedländers. Nichts von Wert ist in seinem geistigen Haushalt verlorengegangen. Als reifer Mann ist er zu Themen seiner Jugendjahre zurückgekehrt (z. B. zu Altdorfer), nicht um sich zu wiederholen oder selbst abzuschreiben, sondern um aus dem Abstand der Jahre, verwandelt, erfrischt durch andere Eindrücke, bereichert durch Wissen, das Altbekannte mit neuen Augen zu sehen. Die letzten neun Jahre haben ihn ernten lassen, in rascherer Folge und in größerer Fülle, als Friedländer vielleicht selbst es gedacht hat. Auf einmal ist der strenge Fachschriftsteller einer der gelesensten kunsthistorischen Autoren geworden. Ohne dabei das geringste Zugeständnis an die Angst des Publikums und mancher Verleger vor der »Wissenschaftlichkeit« zu machen. Er hat das ganze kritische Rüstzeug des Kenners sich bewahrt, aber er trägt es so selbstverständlich und so elegant wie einen Gesellschaftsanzug. Was nun diesen Büchern (dem »Dürer« und dem »Altdorfer«, dem »Pieter Breughel« und dem »Liebermann«, den Arbeiten über den Genter Altar, über Lucas van Leyden und über Grünewald) ihren besonderen Reiz und Rang gibt, ist etwas Menschliches. Friedländer liebt die großen Künstlerpersönlichkeiten, weil sie ihm immer wieder Glück geschenkt haben, er versteht sie aus menschlicher Lebenserfahrung heraus. Nicht allein das viele Wissen macht den bedeutenden Künstlerbiographen, sondern das Weisesein. Ohne Intuition, die Gnade, nicht Verdienst ist, ohne Erfahrung, die mit Schmerzen erworben wird, ohne psychologischen Takt, der nur wenigen gegeben ist, und ohne Mitgefühl, das Wärme voraussetzt, kann niemand kunstgeschichtliche Bücher schreiben, die sich mit großen schöpferischen Persönlichkeiten beschäftigen.

Es entspricht Friedländers zurückhaltender, ja verschlossener Natur, daß Gefühl und persönlicher Anteil des Autors nur dem mit empfindlichen Organen ausgestatteten Leser sich offenbaren. Wieviel Allerfeinstes steht zwischen den Zeilen! Der seelischen Ökonomie und der intellektuellen Klarheit Friedländers entspricht sein Stil. Auch er ist reifes Ergebnis aus Begabung und aus Erziehung zur Form. Man spürt die Selbstschulung an den besten deutschen Prosadichtern. Vollkommene Durchsichtigkeit des Buchaufbaus wie der Satzgefüge, eine zuweilen fast kokette Vorliebe für die Prägnanz der Formulierung verbinden sich in Friedländers schriftstellerischem Ausdruck mit der Abneigung gegen die Phrase und alles Sentimentalische. Der Norddeutsche, ja der Berliner ist unverkennbar.

In weiten Gebieten der Kunstgeschichte ist Friedländer ein unbestrittener Kenner; bei den altniederländischen und den altdeutschen Meistern, im Gesamtbereich der Graphischen Künste, aber auch in der Generation Liebermanns fühlt er sich besonders geistig zu Hause. Diese Grenzen aber zieht ihm nicht seine Kennerschaft, sondern seine Neigung. Der Erkenntnisdrang, mit Kunstgefühl verwachsen und vereint, führte Friedländer — auch thematisch — in den letzten Jahren weiter und tiefer. Seine Arbeiten umspannen größere geschichtliche Zusammenhänge, am Horizont tauchen methodische, ästhetische, philosophische Probleme auf: letzte Fragen unserer Wissenschaft, mit denen man nicht anfangen, bei denen man enden sollte. Auf dem sicheren Fundament seiner Kennerschaft fußend, durch einen gesunden Skeptizismus geschützt und im Besitz der unentbehrlichsten Gabe eines Kunstforschers, nämlich des Gefühls für das Echte im weitesten Sinne des Wortes, schreitet der Sechzigjährige seinen Arbeitsweg. Das Ziel ist hoffentlich noch weit!

Karl Haider — Hintersee mit Hohem Göll. 1901. Zweite Fassung

KARL HAIDERS BILDFORM

(ZUR LANDSCHAFTSMALEREI SEINER REIFEZEIT)

VON FRANZ ROH

I. GESCHICHTLICHE STELLUNG

Die Haiders stellen ein Malergeschlecht dar, das nun schon drei Generationen hindurch arbeitet. Es liegt hier die schöne, immer seltener gewordene geschichtliche Erscheinung familarer Stetigkeit des Schaffensgebietes vor. War solche Stetigkeit im Mittelalter beinah Regel, war sie im Barock noch häufig, so trat sie im 19. Jahrhundert spärlicher auf, obgleich auch hier noch Malerfamilien anzutreffen sind. Nicht nur wirtschaftliche Umschichtungen, auch der sich durchsetzende Spätindividualismus als geistesgeschichtliche Erscheinung brachte jene Erblichkeit des Berufes mit all ihren Vorzügen und Hemmnissen beiseite. Mit familienhafter Stetigkeit verband sich eine landschaftliche. Alle Haiders, wenig herausgekommen, saßen in München oder dessen Umgebung. Dazu kam ein Weiteres: die Kunst aller drei Malergenerationen war rückwärts gerichtet, konservativ. Vergegenwärtigt man sich diese Dreiheit von Umständen, so sollte man meinen, daß die Malerei Karl Haiders (1846—1912) wahrhaft eingebettet war in verstehende Pflege und Anerkennung. War doch noch ein vierter Umstand erfüllt, der, wie man oft behauptet, der Umwelt entgegenkomme: genaueste Sachaufnahme der Natur in diese Malerei.

Als Lehre der Geschichte zeigt sich aber, von den Historikern manchmal noch übergangen, daß derartig günstige Umstände nichts nützen, wenn individuelle, der Zeit entlegene Bildmittel und Anschauungsformen hinzutreten. Wenige zeitfremde Bildmittel Haiders verursachten sofort, daß dieser Mann — mit einem Jahreseinkommen von 300 bis 400 Mark sich und seine Familie durchhungern, mit humoristischen Zeichnungen seines Vaters hausieren mußte, daß er in Ausstellungen übergangen oder totgehängt wurde, daß bei seinen Lebzeiten die Münchner Staatssammluug ihre beiden Bilder in die Dependance abschob, daß beim Begräbnis dieses seltenen Menschen weder ein Vertreter des bayrischen Staates noch seiner Vaterstadt München sich zeigte. Nicht ein bayrisches, sondern ein internationales Preisgericht schickte ihm 1897 die goldene Medaille, nicht die Münchner, sondern die Breslauer Universität verlieh dem Einsamen den Ehrendoktor. Einem Trüppchen Nahestehender ist es zu danken, daß diesem charakterfesten Manne allergröße Not erspart blieb. Vor allem (hier klingt das älteste und rührendste Motiv der Geschichte auf) seiner alten, selber armen Mutter. Sodann seiner ersten Frau und seinem Bruder, wenigen Freunden, vor allem Aug. Pauly, dem Malertechniker Keim, dem Kunsthistoriker Bayersdorfer, A. v. Perfall, später Wilhelm Weigand.

Persönliche Einsamkeit ist immer nur Gleichnis der geschichtlichen Einsamkeit einer Anschauungsweise, hier einer Bildform, welche der Zeit im Grunde fremd bleiben mußte. Um geschichtliche Herleitung der Kunst eines Menschen zu ergründen, pflegt man noch immer seine Lehrer zu zitieren. Der junge Haider, der als Sohn des Leibjägers und Tierzeichners Haider in Gesang und Klavierspiel unterrichtet wurde und Chorsänger werden sollte, zeichnete aber schon mit 13 Jahren in charakteristischer Weise. Vom 15. bis zum 19. Lebensjahre war Haider an der Akademie. Wenn man fragt, was seine Lehrer Hiltens-

Karl Haider Vorfrühling bei Gauting. 1894

perger und Anschütz ihm gaben, so ist es gleich Null. Nun bietet sich eine zweite Herleitung an: 1871 starb in München jener Viktor Müller, der von den damaligen Fortschrittlern als ein Haupt ihrer Gruppe geachtet wurde. Aber auch seine Komposition ist gänzlich anders. Mit einer dritten Schicht engster Umgebung wird mans versuchen, wenn man des Kreises jener Fortschrittler selber gedenkt, die 1870 in München saßen, mit denen Haider befreundet war. Hier ist zunächst Oberländer zu nennen, dessen Tierzeichnungen aber eher die Tradition von Haiders Vater fortsetzen. Anders steht es mit Leibl und Thoma. Leibl versinnbildlicht den neuen Naturalismus: Naturalismus der Dingwelt (sogenannte »ungeschminkte« Bauernmalerei), Naturalismus der Handlung (keine Novellen, sondern bloße Existenzbilder), Naturalismus der Technik (unlasierte Primamalerei mit Stofflichkeitsbreite malerisch gelöster Faktur usw). Diese damals nicht nur in München siegenden Neuerungen sind an Haider vorbeigeglitten, ohne eigentliche Spuren zu hinterlassen. Wenn im Bildnis oder im Innenraumbild einmal, an sich schon Nebengattungen Haiderscher Kunst, ein Nachhall nachklingt, so ist er äußerst gering. Leibl war weitgehend sinnlicher Genießer des bloßen Stoffes, der mit seiner Muskelkraft (was Haider abstieß) und mit der Außenverve seiner Technik bisweilen prunkte. Leibl konnte nicht lange Intimus jenes scheuen Tiefgängers bleiben, weshalb sich das Verhältnis später lösen mußte. Verwandter war hier die Kunst Thomas, des anderen Münchner Genossen der 70er Jahre. Hier bot sich eine im Grunde vornaturalistische, sich nicht in Substanzehrgeiz ergehende Malerei an, die die alten, aus der Romantik überkommenen, mit Heimatkunst verschlungenen, deutschen Gemütswerte hochhielt. In der Tat gibt es in Hai-

Karl Haider Frühling. 1897

ders mittlerer Zeit Arbeiten, die sich zu Thoma hinneigen. Ich erinnere nur an die »zwei Mädchen unterm Blütenbaum« von 1871, vor allem aber an die »Blumenwiese« von 1873, die wie ein etwas überhärteter Thoma selber erscheinen könnte (man achte hier auf die bezeichneten Daten). Zwei geschichtliche Umstände aber zwangen Haider unbewußt, in seiner Einsamkeit zu verharren oder in sie zurückzukehren. Thoma hatte sich der neuen Substanzmalerei und stofflichen Bewegtheit zwar nicht ausgeliefert, aber er hatte, nicht erst durch seine Courbet-Einflüsse, sich doch geheim damit verbunden, welche Kreuzung jenen seltsamen Schwebezustand ergeben sollte, der uns in Thomas guten Werken teuer ist: träumende Bejahung sinnlichen Wohlklanges einer gemüthaften Welt. Dieses »Paktieren« konnte die strengere, dualistischere Geistigkeit Haiders nicht auf die Dauer fesseln. Weniger vertrauensseligen Gemüts, sah Haider die Natur in größerer Distanz. Es bleibt, am Thema der gleichzeitigen Heimatlandschaft ablesbar, hier immer der typische Unterschied zwischen einem monistischen und einem dualistischen Lebensgefühle spürbar.
Nun aber wird begreiflich, daß ein dritter zeitgenössissischer Landschafter Haiders Entwicklung kreuzen mußte. Böcklins sakrale, distanzierende Architektonik, seine perlmutterhafte Kühle, die allen schmelzenden Einlaß in die Bildsubstanz abhalten wollte, mußte Haider in dem Augenblick imponieren, als er selber aus wärmeren Jugendwerken sich zur feierlichen Starre seiner Spätkunst erhoben hatte. Diese Entwicklung Haiders darf aber nicht als typischer Abstieg ehemaliger Jugendsinnlichkeit in eine Altersresignation oder gar als geistige Erstarrung überhaupt interpretiert werden, wie dies öfters geschah. Wir wissen noch wenig vom typisch Jugendlichen aller Kunstformen, statistisch weitge-

Karl Haider Herbstlandschaft. 1898

spannte Überblicke dieses Themas fehlen noch. Bei beiden Künstlern ist jene präraffaelische Starre, die sie in vielen ihrer reifsten Werke schließlich annahmen, zu deuten als allmählich gelingende Flucht aus dem bewegten Figuralrealismus des 19. Jahrhunderts. In solchen Bildern gehört auch Böcklin jener großen Linie an, die immer als Minorität, mit betonter Statik den »élan vital« des Triebnaturalismus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bekämpfte. Diese Linie war von den stillen Nazarenern ausgegangen, dann im englischen Präraffaelitismus schon mit einer aufreizenden, nervösen Wirklichkeitsmagie durchsponnen worden, um sich bei Böcklin noch umheimlicher, zugleich perlmutterglatter zu einem mythologischen Bühnenpathos zu steigern. Letzteres war es nun, das einen Haider wiederum in sich zurückwerfen mußte. Denn Haider suchte nichts weniger als naturalistischen Pathos in seine Feierlichkeit einzubetten. Er erstrebte in gewissem Sinne Feierlichkeit des Nüchternen. Ohne jede Gestikulation wurde sachlichste Heimatlandschaft photographisch aufgewiesen, keine »erhebende« Zutat wie bei Böcklin zugelassen, und doch entstanden Monumente eines letzten, zarten Ernstes vor Leben und Tod. So durften sich Einflußspuren Böcklins, wie sie in Haiders abgebildetem Frühling von 1897, im »Heiligen Hain«, im »Charon« von 1902, in »Burg Arco« von 1904 vorliegen, nicht weiter ausbreiten, wenn nicht geschwächt werden sollte das asketisch Nüchterne, aber auch das sorgend Zärtliche, das sich Beides in die gemessene Erhebung betten wollte. Jenen weltanschaulichen Dreiklang nämlich, auf dem vielleicht die innigsten Taten menschlichen Lebens überhaupt beruhen, fand

Karl Haider Frühlingsgewitter (Haushainer Berg). 1901

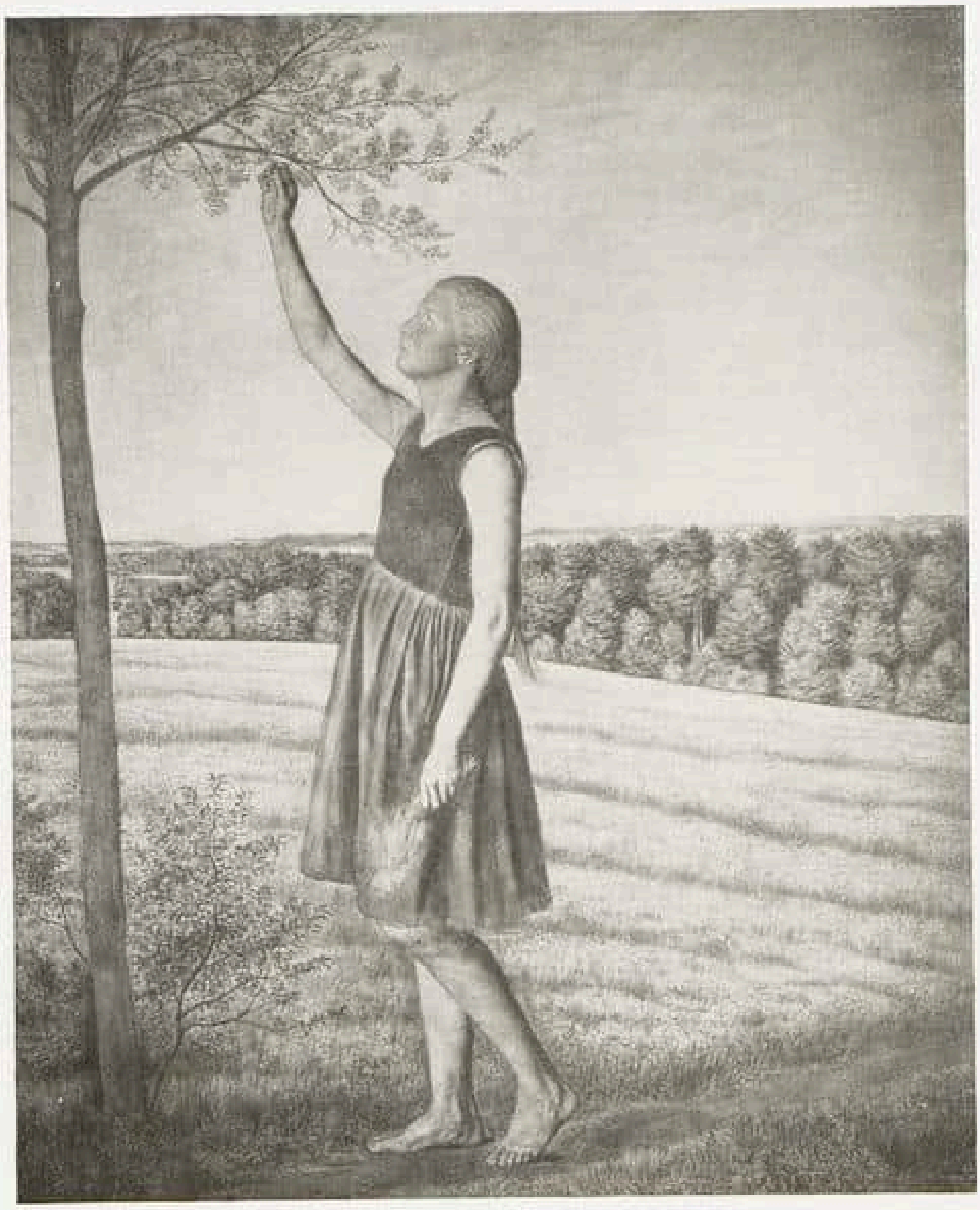
Haider eher bei Meistern der Vorrenaissance, weshalb er einer unterirdischen, kaum merklichen, freien Rezeption dieser Kunstphase angehörte, während die große zeitgenössische Gegenlinie im Gefolge von Delacroix, Courbet, Manet in ausladenderen geschichtlichen Bezirken weilte, eine Rezeption mehr des Barocks (in Malerei und auch Baukunst) brachte. Die hieratische Bildform von Haiders »Dante« von 1904 erinnert weniger an Böcklin als an jene Meister des 15. Jahrhunderts selber, die auch Böcklin bisweilen Vorbild geworden waren. Wo Architektur und sagenhafte Figuration auftreten, wurde gelegentlich in Richtung jener durch literarische Vorformen bedingten Bildkunst abgebogen. Wo Haider aber reines Schweigen bloßer Landschaft gab, arbeitete er wie C. D. Friedrich, der sich direkt mit dem Gelände auseinander gesetzt hatte, um ebenfalls (entgegen übrigens zu vertraulicher Friedrich-Interpretation) ihr Fürsichsein, ihr bleibendes Drüben, ihre Einsamkeit, trotz intimster Kenntnisse bis in den letzten Grashalm hinein, zu geben. Auch an Stifter kann hier erinnert werden, dessen undynamische Andacht dem Biedermeier verhaftet blieb.

II. BILDMITTEL

Nachdem wir aus diesen Geweben von Konstellation und weltanschaulicher Eigenbedingtheit wenigstens das Gröbste der inneren Grundlagen erbrachten, suchen wir einige von den Bildmitteln selber festzulegen. Wir treffen hier, der naturalistischen Tonlandschaft, mehr noch dem zeitgenössischen Luft-Impressionismus entgegen, auf schärfstes Trennen der Pläne. Die »Herbstland-

schaft« von 1898 besteht aus drei gesonderten Gebieten: dem Vordergrund, der ragenden Felsmasse und der fernen Ebene. Im abgebildeten »Frühlingsgewitter« regiert zarte, aber schneidende Zweiheit: auf straff gespannter, blonder Tragfläche des weiten Wiesenplanes sitzt »unvermittelt«, durch scharfe Horizontale abgeschnitten, der dunkelnde Bergkegel. Überall schneiden entsprechend präzise Silhouetten gegen den Horizont. Umrisse, die in Malerei und Graphik allenthalben rändern, wo es gilt, die Dualität zwischen Tastbarem und Atmosphärischem, zwischen dem Festen und Nachgiebigen in der Welt nicht zu verwischen durch vorschnellen »Monismus«. Demzufolge kehrt Haider auch ein farbiges Absetzen hervor. So beruhigende, weit hinhallende Einheitsakkorde in dieser Malerei auch liegen (die abgebildete Gautinger Vorfrühlingslandschaft von 1894, aber auch die Mannheimer große sogenannte »Herbstlandschaft« von 1893 — sie sollte besser Leutstettener Vorfrühlingslandschaft heißen — leben von durchgehenden Rosttönen), so sehr sind dunkle Massen scharf gegen das Licht gestellt, dem Übergänglichen meist aus dem Wege gehend.
Ein weiteres Geheimnis präziser Festigkeit des Bildgefühls liegt in der Stereometrisierung der Bildteile. Wenig Landschafter des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Karl Haider — Hoher Göll. 1902



Karl Haider Frühling. 1910

dürften so viel vom Ausdrucksgeheimnis der Geometrie geahnt haben. Man nehme den abgebildeten »Hohen Göll« von 1902: Auf wagerecht genommenem, hellen Rechteck als Sockel, selber nochmal zerlegt in zwei Horizontalbalken (Wiesenplan und Baumreihe), schieben sich zwei halbierte Dunkelpyramiden ineinander, die Hochgebirgsferne aber bleibt wiederum ein (helles) Dreieck. Es ist kaum möglich, noch einfachere Formen bildlicher Gestaltung emporzuschichten. Der »Hintersee« von 1901 bleibt eine einzige, undurchstellte Fläche. Was hätten die Zeitgenossen hier alles durch »Belebungsmotive« verdorben. Bei den abgebildeten Malereien mit Frauengestalten aber werden diese lieblichen, hilflosen Wesen wie von scharfer Schicksalslinie hinter sich durchschnitten (jeweils durchs Bild laufender Wiesengrund).

Die metallisch gespannte Gesamtform der Bilder wird dann aber »nachträglich« — vielleicht das entscheidende Merkmal — bis ins Kleinste aufgespalten, so eine merkwürdige Verbindung von mikro- und makrokosmischer Welterschließung bildend. Große geologische Formation, und alles doch wie ein Ameisenhügel, in dem man jedes Sandkörnchen sieht. Dazu eine andere, an altniederländische Malerei erinnerde Verschränkung: alles urtümlich, primitiv gesehen

(zeitlos liegen diese Landschaften da) und doch kultivierteste Durchformung wie in edlem Filigran. So im primitiven, geometrischen Gerüst juwelenhafte Zeichnung und Farbe, satt und kostbar in einer Stufung beinah des 15. Jahrhunderts, wenigstens in den besten Bildern. Ebenso im Menschlichen: die Figuren auf unseren Abbildungen haben das Einfältige der simplen Stände, ohne jeden Bruch aber zeigen sie zugleich etwas von edelster, fragiler Rasse. Wie man überhaupt nicht weiß, ob man — immer ein Zeichen hoher Kunst — die Malerei volkstümlich oder aristokratisch, kühl und raffiniert nennen soll. So sehr sich die Figuren ihrer Landschaft zuneigen, sie bleiben immer einsam in ihr: eine in ihrem Doppelsinn viel tiefere Auffassung, als die vorschnell erweichenden Einheitsgefühle anderer Landschafter jener Zeit gaben. (Bei unseren Abbildungen z. B. steht die kleine Figur dunkel auf hell, die große trotz allen Zartsinns der Handlung in unerbittlicher Parallele zum Baumstamm). Aber auch zwischen Inhalt und Form im Bilde bleibt oft eine zarte Spannung, so nahe beieinander all die trauten Dinge stehen: Die Dinglichkeit wird absichtlich ein bißchen hart ins umgreifende Schema hineingestuft. Eine viel wahrere, skeptischere Auffassung vom zartesten, möglichen Frieden in dieser Welt.

Größe der Raumanschauung, bei aller in ihr gewollten, so reizvoll kontrastierenden Engstellung, ergibt sich vor allem aus der weiterweisenden Flächenanordnung: durch stete Rückführung auf Bildebene und scharfes Abschneiden an den Bildrändern. (Bei beiden abgebildeten Figurenbildern sind weiterweisende Baumformen oben gekappt, beim »Göll« die seitlich weiterweisenden Waldkegel). Die Wiesen werden merkwürdig vorgeführt, der Horizont wird bis in letzte Fernen getrieben: nicht mit dunstperspektivischer, »optischer« Brechung (mit der man letzte Fernen nie vermitteln kann, wenn sie nicht nur als vages Vergehen erscheinen sollen), sondern mit »haptischer« Verkürzung, etwa durch Aufstellen winziger Bäume, ganz hinten neben größere des Mittelgrundes. Auch der Atmosphäre gegenüber spielt der zarte Dualismus Haiders: man findet oft die untere Zone der Landschaften luftlos, ausgepumpt, krystallisch, durchsichtig, ängstlich zeichnerisch ziseliert dastehen, während sich oben in den Wolken dicklichere Malerei ansammelt. Eine nur bis zu gewissem Grade naturgemäße Wirkung, unmerklich zum Bildprinzip erhoben, nach welchem breit und feucht Gelöstes über den lieblichen Mühseligkeiten dieser Erde schweben soll.

Im ganzen gehört diese Malerei zu derjenigen, damals in die Opposition gedrängten Kunst, welche nichts vom menschlichen Herstellungsprozesse spüren und genießen lassen will, sondern einer restfreien Objektivierung dient, aus der der Schaffende, sowie sie erreicht ist, völlig zurücktreten soll. Für alle derartigen Zonen der Kunstgeschichte ist der große Belobigungsbegriff, den man erstrebt, nicht »strömende Gefühlswärme«, sondern »vergegenständlichte Anschauungshärte«.[1]

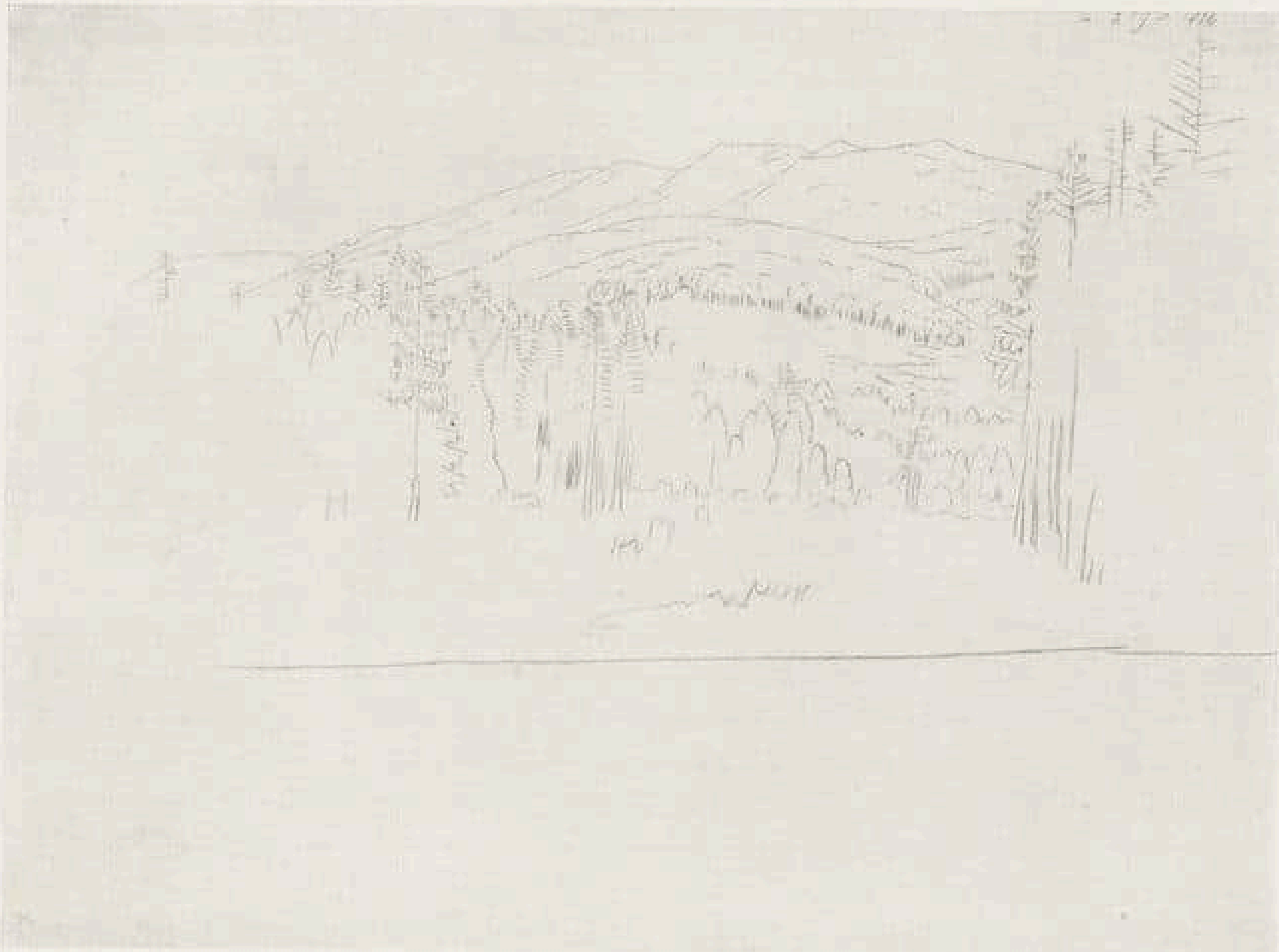
[1] Dieser Aufsatz war längst vor Erscheinen der Biographie des Sohnes (Filser-Verlag, Augsburg 1926) geschrieben und abgegeben. Da der Aufsatz das Phänomen, wie u. a. auch von dem Biographen selbst versichert wird, aus ganz anderen, gesamtgeschichtlichen Gesichtspunkten betrachtet, ist seine Veröffentlichung nicht etwa überflüssig geworden.

CASPAR DAVID FRIEDRICH: NEBELMORGEN IM RIESENGEBIRGE

VON KURT KARL EBERLEIN

Ein neuentdecktes Meisterwerk des bekannten Künstlers verdient es, hier eingehender besprochen zu werden. Das Erlebnis eines nebligen Morgens im Gebirge ist aus strömender Erinnerung beschworen. Von höherem Standpunkt blickt man auf einen mit Tannen bestandenen Berghang, der in großem Diagonalzug nach links hinaufzieht. Hinter ihm steigen aus nebligen Tälern die Bergkuppen, Welle an Welle, in die Tiefe hinein und zum Himmel hinauf. Des Bildes Flächenbau gliedert sich in zwei große Komplexe des Mittel- und Hintergrundes, die zugleich den Raumbau bestimmen. Das Repoussoir des Mittelgrundes, die Lineatur der ferneren Bergkuppen, die durch den Nebel bestärkte Silhouettierung bewirkt die Formengebung der Farbe. Auch hilft dazu der Farbbau des Bildes. Der Braunkomplex des Mittelgrundes, der Graukomplex des Hintergrundes heben sich in klarer Scheidung voneinander, und der Reichtum der Koloraturen ordnet sich dieser großen Gliederung unter. Hellbraune Nebel umwogen die dämmrigen Formen dunkelbraunen Gesteins und Tannwaldes, in dem einzelne grünliche Töne schummern. Aus den weißlichen Nebeln der Täler heben sich die grauen Bergkuppen in bläulichen und violetten Tönen, durch die eine Luft- und Raumperspektive geschaffen wird. Die Ferne webt in lichtem Blau in den weißlichen milchblauen Himmel. Die Nebelfrühe, das atmende Erwachen der lagernden Höhenwelt ist wundervoll fühlbar. Man könnte mit Goethe sagen: »Der Ausdruck ‚heilige Frühe' ward empfunden.« Das Bild ist von unglaublicher technischer Meisterschaft. Es gehört zu Friedrichs feinsten malerischen Leistungen. Man versteht hier einmal, daß vor seinen Bildern in der Jahrhundertausstellung von erstem Impressionismus gesprochen werden konnte, so unsinnig diese These war. Das anachronistische geniale Wesen seiner Kunst wird hier wieder offenbar. Die Maltechnik ist deutlich zu erkennen: Auf die wohlbereitete, dünne, glatte Leinwand ist die Zeichnung mit der Feder aufgezeichnet, dann alles mit feiner brauner Untermalung übergangen. Die Federzeichnung ist im Berggestein und vor allem in den Tannen noch sichtbar, so daß man zuerst glauben kann, das Bild wäre im unteren Teile nur untermalt und unfertig. Das nebeldämmrige Schweben ist durch die vertriebene Braunmalerei meisterlich angedeutet. Bläuliche Lasuren über dem Braun und weißliche Lasuren über Grau geben den ferneren Bergkuppen Duft und Raum. Die weißlichen Nebel bespülen die Silhouette des braunen Berglandes und loten scheinbar die Täler. Die Malerei des Graukomplexes ist reicher, fester, kühler, während die des Braunkomplexes hauchartig, weicher und wärmer ist. Alles ist auf reine Malerei gestellt, in Modellierung und Zeichnung den Tönen überlassen. Ich kenne kein zweites Bild Friedrichs, das in unserem Sinne so nurgemalt ist. Zum Vergleich dieses Bildes mögen »das Kreuz im Riesengebirge«, im Berliner Schloß, und die »Nebel im Riesengebirge«, in der neuen Pinakothek in München, dienen, die viel härter, plastischer, geformter erscheinen. (Bekenntnisse, Tafel 9, 17). Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen worden, daß Friedrichs Landschaftskunst zuweilen nur der altchinesischen Landschaftsmalerei wesenverwandt sei, und gerade unser Bild läßt Erinnerungen an jene ostasiatische Bildkunst aufleben. Dem großen Kunstwert ist auch der

Lebenswert ebenbürtig, der einer eigenen stillen Schau das Erlebnis »heilige Frühe« in einsamer Naturhöhe ehrfurchtsvoll umschließt.
Was nun die Datierung des Bildes angeht, so glaube ich, daß es auf eine Zeichnung zurückgeht, die auf jener Wanderreise entstanden sein wird, welche den Künstler mit dem Freunde Kersting im Sommer 1810 ins Riesengebirge führte. Die schlichten Zeichen der Baumvorzeichnung — die an Vogelschritte oder Fischkräten erinnern — verweisen ebenfalls in diese Zeit. Das Bild selbst mag später entstanden sein als das um 1812 gemalte Münchner Bild, geht aber auf das gleiche Bergerlebnis zurück. Zur Geschichte des Bildes sei schließlich gesagt, daß es aus der weitläufigen Familienverwandtschaft des Künstlers kommt. Das durch neuere Funde anwachsende Werk des großen Künstlers ist durch diese einzigartige Landschaft wesentlich bereichert. Das wohlerhaltene Bild — das heute der Berliner Galerie van Diemen gehört — verdient es, in einer annähernd entsprechenden Farbtafel der großen Gemeinde Caspar David Friedrichs bekannt zu werden, ehe es wieder im Kunstbesitz verschwindet.



C. D. Friedrich — Waldlichtung. 8. Juli 1910. Bleizeichnung

Hans von Marées

Rast am Waldesrand. Ölgemälde auf Leinwand (140×110 cm). Sign. 1863
Mit Genehmigung der Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin W 10, Victoriastraße 26a

EIN HAUPTWERK DES HANS VON MARÉES

VON GEORG BIERMANN

Uns will scheinen, daß der heutigen Vorherrschaft der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts in dem Moment auf dem Kunstmarkt ein Paroli geboten wird, wo Amerika beginnt, sich stärker als bisher auch für die Höchstleistungen deutscher Malerei im 19. Jahrhundert zu interessieren. Die Kenner wissen nämlich längst, daß beide Länder zwar Differenziertheit der Rasse auch künstlerisch offenbaren, daß sie sich aber nach Können und Qualität oft durchaus das Gleichgewicht halten. Der Prozeß innerhalb der Sammeltendenzen Amerikas wird voranschreiten und wenn es einmal gelingen sollte, eine Kollektion von etwa fünfzig Bildern dieser deutschen Kunst für Amerika zusammenzustellen und hinüberzubringen, d. h. jener Kunst, die an fünfzig Einzelleistungen die schöpferische Kraft einer Generation erhärtet, dann würden gewisse Bilder deutscher Provenienz, die bis heute kaum über Europa hinausgekommen sind, auch drüben rasch zu Ansehen kommen und die amerikanischen Sammler würden bald erkennen, daß die Eroberung dieser »terra incognita« mehr als lohnend ist. Aber es müßten Bilder von jener höchsten Klasse sein, die nicht nur das Eigenleben ihrer Zeit in sich verschließen, Bilder von der Art des hier reproduzierten Werkes, auf das diese Zeilen kurz hinweisen möchten.

Bei Carl Nicolai in Berlin nämlich ist eines der seit Jahrzehnten öffentlich nicht mehr gezeigten Hauptwerke des Hans von Marées zu sehen, eine »Rast am Waldesrand« von 1863, zwar bei Meier-Graefe völlig unzureichend reproduziert, die aber erst kürzlich aus mecklenburgischem Adelsbesitz wieder zugänglich geworden ist. Tschudi hatte sich vergeblich bemüht, das Bild für die Jahrhundertausstellung von 1906 nach Berlin zu bekommen, was man heute nur bedauern kann, weil diese herrliche, glühende Malerei einen frühen Höhepunkt im Werk des späteren Deutsch-Römers bezeichnet, der sich hier, noch frei von antikischer Tradition, gefühlsmäßig auf die Gipfel deutscher Romantik erhebt und dabei monumental wie malerisch gleich überzeugt. Man muß immer an die Jahreszahl denken, die dieses Frühwerk des Hans von Marées fixiert. Der Schüler Steffecks hat hier, zum vielleicht letztenmal, ein unzweideutiges Bekenntnis an die Tradition deutscher Malweise abgelegt. Das Bild ist tragischer Schnittpunkt mitten im Lebenswerk des Künstlers, weil es haarscharf den Moment erkennen läßt, wo Hans von Marées noch stark und eigenwillig der besten Überlieferung seiner eigentlichen Herkunft aus deutschem romantischen Blut erliegt, bevor er dann den Weg ins Klassische beschreitet.

Das Bild ist in München gemalt, die Landschaft weist offenbar auf die nächste Nachbarschaft der bayrischen Hauptstadt hin. Interessant die Feststellung, wie hier letztes Nazarenertum des Gefühls bereits zeitgenössisches Kolorit erstrebt. Malerisch ist dieses Bild in seiner Zeit stärkster Exponent deutscher Kunst, ja man könnte hier mit Recht sagen, ein Dokument besten europäischen Geistes, das jeden Maßstab gestattet.

RUNDSCHAU

DIE NEUERWERBUNGEN DES LOUVRE

Man merkt es an den Neuerwerbungen des Louvre, daß es nicht mehr so leicht ist wie vor dem Krieg, erstrangige Kunstwerke besonders vergangener Epochen zu ersteigern oder freihändig zu kaufen. Immer mehr sind diese Werke festgelegt, teils in Museen, teils in Privatsammlungen, aus denen sie, wenn es zur Veräußerung kommt, nach dem mit seinem Reichtum alles an sich reißenden Amerika abwandern.

Auch die Geldmittel des Louvre sind (im Vergleich zu früher) erheblich beschränkt; er ist vor allem auf Stiftungen angewiesen, und größere Ankäufe können nur mit Unterstützung von Kunstfreunden getätigt werden.

Aus dem Nachlaß von Christian und Maurice Robert, deren Eltern nahe Freunde Corots waren, sind neun Gemälde des Meisters in den Louvre gekommen. Bildchen sind es dem Format nach; die Porträts sogar sind miniaturartig. Wie frei aber führt Corot den Pinsel! In den drei Kinderporträts steckt etwas Vorbildliches: man fühlt, er hatte die Kinder lieb, aber es gelingt ihm, Gefühl restlos in Form umzusetzen. In der kleinen Frauenfigur, Muse genannt, leuchtet vielleicht zum erstenmal das spezifische Corotsche Blau auf. Ein lesender Mönch, das Porträt der Madame Charmoy, vor allem aber die beiden Landschaften „Das Dorf Rosny“ und „Das Schloß von Rosny“ geben das ganze Ausmaß von Corots farbiger Sensibilität. In diesen frühen Bildern hält er sich noch nahe an der Natur, aber alles Gegenständliche, mag es Architektur sein oder eine Kinderpeitsche, verschwindet unter einem Gewebe feinster Töne — und trägt es.

Das ikonographisch wichtige Pastellporträt, das Jacques Boze von Mirabeau gemalt hat, gibt äußerlich getreu das pockennarbige Gesicht, die breite Nase, das entadelte Kostüm des Volkstribunen wieder. Von dem Kerl, der eine Welt umstürzte, ist in dem Porträt nichts zu spüren. Es bleibt ganz im Dix-huitième stekken. Die Stiftführung ist La Tour, ist Perronneau entlehnt. Die konnte Rokokodamen gerecht werden, aber nicht einer vulkanischen Seele. Das Bild ist 1789 datiert. Deswegen rührt sich der Widerspruch.

Mit Vergnügen sah ich die kleine auf der Versteigerung Warneck erstandene Adrialandschaft von Bonington wieder. Es steht mit seinem Schimmern in Rosa, Blau, Violett, mit seinem Gefühl für das durch das Licht bedingte Naturschauspiel gerade zwischen Claude Lorrain und den Impressionisten.

Corot — Kinderporträt
Stiftung Robert / Neuerwerbung des Louvre

Nebensächlich sind eine Porträtskizze von Reynolds, eine Nillandschaft von Fromentin, eine Waldhöhle von Alfred de Dreux.

Das Doppelporträt, das Eugène Devéria von sich und seinem Bruder Achille gemalt hat, ist ein tüchtiges Biedermeierbild. Es ist gut beobachtet, seine metallisch glänzende „Sachlichkeit“ ist nicht unangenehm. Es rehabilitiert ihn, denn der große Blender, den der Louvre allein bisher von Devéria besaß, „die Geburt Heinrichs IV.“, hat ihm mehr geschadet als genützt: er galt als Historienmaler, der mit diesem ersten Wurf seine ganze Kraft verpuffte.

Von dem lichtumsponnenen, intim aber ein wenig unenergisch wirkenden Gruppenbild Fantin-Latours „Familie Dubourg“ führt ein direkter Weg über Degas zu Bonnard und Vuillard.

Die holländische Schule des 19. Jahrhunderts war bisher noch nicht zureichend in den französischen Sammlungen vertreten. Diesem gerade nicht sehr empfindlichen Mangel hat der holländische Mäzen Preyer durch Stiftung von fünf Landschaften abgeholfen. So sind Is-

Watteau Ländlicher Tanz

Neuerwerbung des Louvre

raëls, Mauve, Blommers, Bosboom, Maris in den Louvre eingezogen. Sie werden einen schweren Stand unter ihren französischen Zeitgenossen haben.

Von älteren Bildern ist zu verzeichnen: eine norditalienische „Hochzeit von Thetis und Peleus" aus dem 16. Jahrhundert, die zugleich eine Vermählung mailändischer Beobachtungsgabe und venezianischer Lust am Fabulieren und Freude an der Farbe darstellt, und — die wichtigste Neuerwerbung des Louvre, zwei Watteaus.

Der Louvre besaß bisher nur spätere Bilder Watteaus von der „Einschiffung nach Cythera" ab, dem „Meisterstück", das er malte, als er in die Akademie gewählt wurde. Die beiden neuen Watteaus, „Die Aufrichtung des Maibaums" und „Der ländliche Tanz", aus englischem Besitz, datieren zwischen den frühen noch ganz unter vlämischem Einfluß stehenden Militärbildern, von denen der Louvre kein Beispiel aufweist, und der „Versammlung in einem Park", der „Finette", die Watteau im Vollbesitz seiner Mittel zeigen. „Die Maibaumpflanzung", „Der ländliche Tanz" sind kleinformatige Pendentbilder. Es ist noch die figurenreiche Periode seines Lebens. Je reifer Watteau wurde, desto größer wird das Format, desto mehr nimmt die Anzahl der Personen, die er darstellt, ab. Die äußere Bewegung wandelt sich in Intensität. In der Entwicklung eines genialen Künstlers ist das Komplizierte immer Vorstufe der Einfachheit. Man wird an der Echtheit dieser Bilder nicht zweifeln, obwohl sie der bekannte Watteau-Oeuvrekatalog de Juliennes nicht aufführt. Die Komposition, die Lichtverteilung, die Behandlung des Laubwerks, des Himmels schließen sich eng an den „Heiratskontrakt" des Meisters im Prado an. Es hat die gleichen bestimmten zeichnerischen und malerischen Akzente, die Watteau von einem Lancret und Pater unterscheiden. Ebenso wie „Der Heiratskontrakt" sind auch diese beiden Bilder besonders in den Schattenpartien stark nachgedunkelt; die Grün und Rot sind zum Teil zerstört und erloschen. Aber im großen und ganzen ist ihre farbige Magie noch wirksam. Im Vergleich zu anderen Werken dieser Zeit sind diese beiden aus-

Watteau Aufrichtung des Maibaumes

Neuerwerbung des Louvre

nahmsweise gut erhalten. Watteau war selbst der größte Ikonoklast: er malte Naß in Naß und über Firnis: eine selbstmörderische „Küche“. Albert Dreyfus

NEUERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS

Die wichtige Sammlung chinesischer Fresken, die bisher dem Museum als Leihgabe überlassen war, ist durch Schenkung des Herrn Eumorfopoulos in den bleibenden Besitz des Museums übergegangen.

Bei dem Verkauf der letzten Bestände der berühmten Britwell Court Library bei Sotheby am 28. März bis 6. April dieses Jahres erwarb das Britische Museum 14 Bücher. Unter diesen: „A Song to David“ von Christopher Smart 1763. Von diesem Werke sind nur fünf Exemplare bekannt. Es soll in einer Irrenanstalt geschrieben sein und ist eines der phantasiereichsten Gedichte der Vor-Blake-Periode. Kaufpreis £ 590. — Ein Folio-Blatt mit zwei Niederschriften einer Ablaß-Verkündigung Heinrichs VIII. — „A Panegyric to Charles the Second“ von John Evolyn 1661. — „A Supplication unto Kinge Henrye the Eyght“ von Robert Barnes (c. 1534). — „The Pacificator“, ein Gedicht von Defoe 1. Ausg. 1700. — Richard Savages Gedicht „The Bastard“, 1. Ausg. 1728. — Sir Walter Raleighs „Instructions to his Son“, 1632 sowie „Ecclesia Restaurata“, ein anonymes Gedicht vom Jahre 1677.

Unter den neuerworbenen Manuskripten befindet sich eine Bittschrift von Mitgliedern der Familie Bardi an Papst Calixtus III. (1455—1458) — ferner wichtige arabische, türkische und persische Handschriften aus dem 13. bis 18. Jahrhundert.

Von neuerworbenen Zeichnungen seien erwähnt: eine Studie von Ingres für das Martyrium des hl. Symphorian (1834). — „Die Nackten kleiden“ von dem Florentiner Meister Bernard Poccetti (1542—1612). — Drei Bleistiftskizzen von J. B. Jongkind. — Ferner ein Holzschnitt des deutschen Meisters E. Schoen, den Gebrauch verschiedener Kriegsgeräte des 16. Jahrhunderts darstellend, sowie Holzschnitte von Hokusai. M. Neven

AUS DEN WIENER MUSEEN

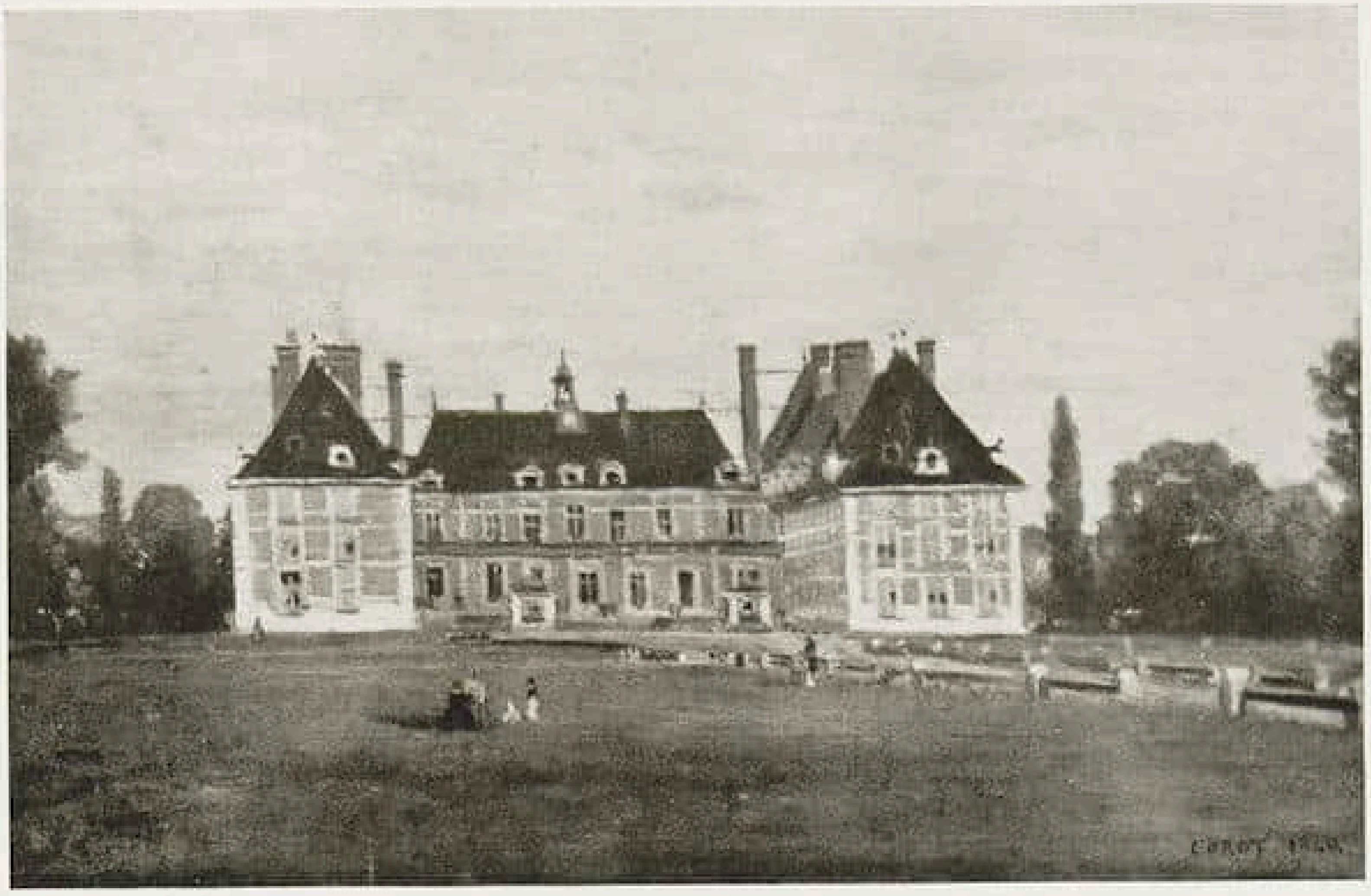
Im Folgenden sei eine knappe Zusammenstellung der wichtigeren Umgestaltungen und Neuerwerbungen der Wiener Staatsgalerieen während der letzten Monate gegeben, soweit sie nicht (wie etwa manche Erwerbungen der Albertina) bereits innerhalb der Rundschau Berücksichtigung gefunden haben.

*

So handelte es sich im Kunsthistorischen Museum in der Hauptsache um einen Ausbau der Sammlungen der deutschen Meister. Leihgaben und Ankäufe hatten eine Umgestaltung der betreffenden Abteilung notwendig gemacht, die in der kürzlich vollendeten Einrichtung dreier neuer Kabinette (für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, für die Werke der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und für die Zeit um 1500) zum Ausdruck gelangte. In der ersten Abteilung sind die Leihgaben des Stiftes St. Lambrecht; die Votivtafel Herzog Ernst des Eisernen (vgl. „Cicerone" XVIII, S. 654) und eine von dem gleichen Meister herrührender „Ölberg" untergebracht. Hier finden sich auch zwei vom Kloster Heiligenkreuz erstandene kleine Altartafeln (Gegenstücke), von B. Kurth für französisch angesprochene Arbeiten von großem Liebreiz, welche die „Verkündigung" und die „Verlobung des Jesukindes" darstellen. Den Glanzpunkt des mittleren Raumes bildet die monumentale „Krönung Mariae" vom Meister von Liechtenstein, während im dritten Kabinett die unsagbar süße Madonna des älteren Holbein (vgl. „Cicerone" XVIII, S. 167), die hier erstmalig ausgestellt ist, den Blick fesselt. Dazu kommen ein schönes männliches Porträt des gleichen Künstlers, das erst kürzlich aus dem Magazin ans Licht gezogen wurde, eine merkwürdige „Geißelung Christi" eines Kärntner Meisters (Görtschacher benannt), die starken mantegnesken Einfluß aufweist. Die in verschiedenen Räumen verstreut gewesenen Tiroler Meister wurden zusammengehängt, eine Maßnahme, die sich aus der Notwendigkeit ergeben hatte, die Kabinette, wo sich die Hauptwerke der Tiroler befanden, für die oben geschilderte Umhängung zu räumen. Allerdings werden nun die Bilder von dem grünen Hintergrund erschlagen. Sehr günstig wirkt die neue, einreihige Hängung der Dürerbilder.

*

Das Barockmuseum im Belvedere wurde u. a. um einige Bozetti von G. Giuliani bereichert, ferner um eine überlebensgroße Rokoko-



Corot — Chateau de Rosny

Neuerwerbung des Louvre

Venus aus Sandstein — ein Meisterwerk von seltener Anmut —, eine Schöpfung C. W. Beyers. An Bildern wären das Porträt des Landschaftsmalers Hackert von D. L. Terbusch, zwei meisterliche Skizzen von Maulbertsch: ein braun in braun gemaltes Martyrium des hl. Andreas und eine farbensprühende Himmelfahrt des hl. Augustinus (eine Studie zur Altartafel in der Augustinerkirche), endlich vier aus dem Lustschloß Laxenburg übernommene, groß gesehene Landschaften von J. Ch. Brand zu nennen.

*

Von der Erwerbung von Waldmüllers berühmtem Bild des Dr. Eltz mit seiner Familie durch die „Galerie des 19. Jahrhunderts" habe ich bereits vor einigen Monaten berichtet („Cicerone" XVIII, S. 265). Dazu ist in der Zwischenzeit eine etwas theatralisch anmutende „Felsschlucht aus der Sächsischen Schweiz" von Dav. Kasp. Friedrich gekommen, weiter von F. Rahl ein in warmem Braun gehaltenes Bildnis von Luise v. Schwind. — Für die Folge der Melusine Schwinds wurde ein polygonaler Umbau geschaffen, an dem nunmehr die einzelnen Blätter wirksam zur Geltung kommen. — Für die moderne Abteilung wurden die Bilder einiger neuerer österreichischer Künstler, eine italienische Landschaft des Frühimpressionisten Tichy und etliches von Böckl, Andersen und Wiegele von sehr unterschiedlicher Qualität angekauft. Schließlich wäre noch die schöne Büste des Boxers Dempsey von E. de Fiori zu erwähnen.

*

Bemerkenswerter Neuerwerbungen darf sich wieder die „Albertina" rühmen. Unter den Arbeiten älterer Kunst ist an erster Stelle eine kolorierte Federzeichnung aus Pergament aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts zu nennen („Die Ruhe auf der Flucht" und die „Taufe Christi" darstellend), zuletzt als Umschlag eines alten Urbars verwendet. Eine Arbeit von ungewöhnlicher künstlerischer Qualität, von Direktor Stix als Entwurf zu einem Wandgemälde angesehen. Über die gotischen Einblattdrucke habe ich im Herbst zu berichten Gelegenheit gehabt („Cicerone" XVIII, S. 677).

Von Parmigianino sei ein aus einem Skizzenbuch herrührendes Blatt mit Puttenstudien herangezogen, von Pieter Cook van Aelst eine Federzeichnung mit dem „Durchzug der Juden durch das Rote Meer", eine „Madonna auf der Mondsichel" von Juan de Valdés Leal,

Jacques Boze. Porträt Mirabeaus. Pastell
Neuerwerbung des Louvre

der sich eine stattliche Reihe barocker Zeichnungen anfügt. An neueren Arbeiten wären die Skizzenbücher von Heinrich und Philipp Reinhold anzuführen, ein Skizzenbuch von Canon, Aquarelle von R. Alt und Romako, schließlich die Skizzen zu der Ausmalung des Salzburger Festspielhauses von Faistauer.

P.-N.

DIE DEUTSCHE KUNSTSCHUTZ-LISTE

Das deutsche Kunstschutz-Gesetz, das die Ausfuhr von Kunstwerken unter bestimmte Voraussetzungen stellt, läuft mit dem Ende dieses Jahres ab. Um wenigstens die wichtigsten Kunstwerke des deutschen Besitzes zu beaufsichtigen und um ihre Ausfuhr, falls sie verkauft werden, von einer behördlichen Genehmigung abhängig machen zu können, ist ein „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke" im Reichsministerium des Innern aufgestellt worden.

Die neue Fassung des Verzeichnisses kann innerlich und äußerlich befriedigen. Auf einen wesentlichen Teil der alten Liste hat man durch Vereinbarung der Kunstverwaltung der deutschen Länder von vornherein verzichtet: die Kunstwerke des 19. Jahrhunderts unterliegen nicht mehr dem Kunstschutz und sind daher aus der Liste gestrichen worden. Es sind z. B. die Böcklins der Sammlung von

J. C. Brand — Ansicht vom Munkendorfer Lusthaus gegen Südwest
Barockmuseum, Wien

Heyl, die Menzels, die noch hier und da im Berliner und Hamburger Privatbesitz sind, die Leibls, Feuerbachs und Marées. Gegen ihre Festlegung war eingewandt worden, daß es für die Geltung unserer Kunst im Ausland nur von Vorteil sein könnte, wenn diese wenigen noch im Privatbesitz befindlichen Bilder unserer neuen Meister in ausländische Museen oder Privatsammlungen kämen. Die deutschen Museen haben von solchen „klassisch gewordenen" Malern des 19. Jahrhunderts in den letzten Jahrzehnten gekauft, was nur irgend möglich war. Die Ausfuhr des Restes unterliegt nun also keinen behördlichen Hemmungen mehr.

Das Verzeichnis ist im übrigen von Fehlern durchaus noch nicht frei. Z. B. sind die beiden Altarflügel des Perugino, des Meisters von Raffael, nicht bei Geh.-Rat Eduard Simon, wie man dort lesen kann, sondern sie hängen wohlbehalten im Schloß in Meiningen als Eigentum des früheren Herzogshauses. Bedauerlich bleibt, daß seit der letzten Fassung der Liste ein paar der bedeutendsten Dinge mit Genehmigung des Ministeriums verkauft worden sind: voran das herrliche Frauenbildnis des Roger van der Weyden, das im Stadtschloß in Dessau als Eigentum des früheren Herzogs von Anhalt hing, und das Raffael-Bildnis eines Medici bei Oskar Huldschinsky in Berlin. Fortgefallen sind auf der Liste nun auch die vielen einzeln aufgeführten Bilder der Münchner Schack-Galerie, die durch den Auseinandersetzungsvertrag Eigentum des preußischen Staates geworden sind. Nummernmäßig ist also der Schutz auf eine geringere Anzahl von Werken beschränkt worden. Er ist dadurch hoffentlich nur wirksamer geworden. Denn dieses Verzeichnis erfüllt ja seinen Zweck nicht, wenn es nur den Kunsthändlern besonders des Auslandes als Adreßbuch dafür dient, wo in Deutschland etwas Großes zu holen ist, und wenn dann Händler und Eigentümer bei den Behörden vorstellig werden, das betreffende Werk gegen eine zu bestimmende Leistung von der Liste zu streichen. Die gute Ordnung, in der sich jetzt zum ersten Male das Kunstschutz-Verzeichnis bietet, würde da den Weg zu unserem Privatbesitz nur erleichtern.

Die erste Abteilung umfaßt eine Anzahl von 243 Gemälden alter Meister. Herausgelassen hat man jetzt alle die Bilder, die öffentlichrechtlichen Körperschaften gehören, und so fehlt der oft ängstlich behütete Grünewald in Stuppach. Neu auf die Liste kamen die Altarflügel des Grünewald, die ein Bayreuther Professor so glücklich war, in der kleinen

Pfarrkirche in Lindenhardt im Fichtelgebirge zu entdecken. Das wichtigste, was sonst an alten Meistern noch genannt wird, gehört zu dem Eigentum, das den früheren Fürstenhäusern verblieben ist. Darunter ist das stolze Hauptwerk der Malerei der deutschen Renaissance, Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer von Basel im Besitze des früheren Großherzogs von Hessen, die seit Jahrhunderten im Darmstädter Schloß hängt. Darunter ist leider nicht mehr Holbeins Bildnis des Prinzen Eduard, des Sohnes Heinrichs VIII., ehemals als Eigentum des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg im Provinzial-Museum in Hannover, obwohl es die ministerielle Liste noch an dieser Stelle aufführt — das Kinderbildnis ist kürzlich nach England verkauft worden und jetzt Eigentum des Schwiegersohnes des englischen Königpaares. Die Handzeichnungen, Handschriften und illustrierten Bücher, die dann folgen, sind größtenteils neu auf die Schutzliste gesetzt worden. Diese bietet nun ein auch sachlich wertvolles Verzeichnis des wichtigsten Bestandes der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen, die ja öffentlich zugänglich ist, die aber als Privateigentum des Fürstenhauses zu schützen ist. Ferner enthält dieser Teil der Liste das Hauptwerk deutscher Zeichenkunst aus dem 15. Jahrhundert, das Hausbuch von dem berühmten Meister, der danach seinen Namen empfing. Eigentum des Fürsten von Waldburg-Wolfegg auf Schloß Wolfegg in Württemberg.

Die Plastik in deutschem Privatbesitz, hier reichlich aufgeführt, hat leider schon wieder zwei Werke der Antike eingebüßt, die ursprünglich noch in diesem Verzeichnis standen, als Eigentum der Sammlung von Heyl in Darmstadt. Es sind der Marmorkopf eines Apollo, vielleicht ein Werk des athenischen Meisters Kresilas aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. und der marmorne Zeuskopf mit dem Buchenkranz, eine Wiederholung des Dresdner Zeus aus dem Kreise des Phidias. Bei den Medaillen sind die vielen Werke der deutschen und italienischen Renaissance, die bisher als Eigentum des Staatsministers Heinrich Fraundorfer in München auf der Liste standen, gestrichen worden.

Das Kunstgewerbe im deutschen Privatbesitz enthält noch eine große Anzahl von goldenen und silbernen Meisterwerken der altdeutschen Goldschmiedekunst. Da der Sachwert dieser Dinge beinah ebenso hoch ist wie ihr Kunstwert, hat man diesen Teil des Kunstschutzes mit besonderer Sorgfalt bearbeiten lassen. Die früheren Fürstenhäuser und auch ein paar Privatsammler wie Geh.-Rat Alfred Pringsheim und die Nachkommen alter deutscher Familien wie der Tucher, Schlüsselfelder und Praun in Nürnberg haben den Hauptteil dieses wichtigen Kunstgutes, soweit es nicht in die Museen gekommen ist. Als Arbeiten in Bronze, Email, Glas, Porzellan, der Glasmalerei, der Waffenschmiede, der Holzschnitzkunst und des Uhrenhandwerkes stehen ebenfalls eine Anzahl ehrwürdiger Stücke unter

Maulbertsch Martyrium des hl. Andreas
Barockmuseum Wien.

Waldmüller — Familie Dr. Eltz

Wiener Galerie des 19. Jahrhunderts
Mit Genehmigung des Kunstverlags A. Schroll & Co., Wien

Schutz: die eigenartigsten sind wohl die eiserne Hand des Götz von Berlichingen, die sein direkter Nachkomme, Freiherr von Berlichingen, noch immer auf Schloß Jagsthausen am Neckar bewahrt, und der Globus des ersten deutschen Weltfahrers, des Martin Behaim, noch heute im Besitze der Familie von Behaim in Nürnberg.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Bildteppiche, da noch viel davon im Privatbesitz ist — man erinnert sich des Aufsehens, als es vor zwei Jahren hieß, die frühere Großherzogliche Familie von Sachsen-Weimar habe eine Anzahl der auf der Wartburg bewahrten Bildwirkereien verkauft. Sie erscheinen noch auf der Kunstschutz-Liste, ebenso wie die herrlichen Folgen der Bildteppiche in Schloß Baden-Baden, die Eigentum des ehemaligen Großherzogs von Baden sind, und ebenso wie die Boucher-Gobelins, die den Eßsaal der Frau von Friedländer-Fuld in Berlin am Pariser Platz schmücken. Sechs Privatsammlungen sind schließlich als Ganzes unter Schutz gestellt worden, da sie schon aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammen und eben in ihrer Gesamtheit an ihrem alten Orte kulturelle Bedeutung haben. Es sind die Rochus-Kapelle, die die Familie Imhof in Nürnberg vor 1500 errichten und schmücken ließ und die noch heute ihr Privatbesitz ist, dann das reizende Tucher-Schlößchen in der Hirschelgasse in Nürnberg mit all seinem Inhalt, gleichfalls noch im Tucherschen Besitz, das Familienarchiv der Familie von Behaim, das noch weiter zurückreicht, und die Bibliothek des Christoph Scheurl, des Freundes von Dürer, Eigentum der Familie von Scheurl in Nürnberg. Der frühere Herzog von Gotha hat bei der Auseinandersetzung die Münzsammlung, die seine Vorfahren zusammenbrachten, als Eigentum behalten — sie soll ebenso wenig geteilt werden, wie die ausgezeichnete Handschriftensammlung beim Geh.-Rat Helfferich in Eisenach.

E Roemer

KUNST-LITERATUR

MAX J. FRIEDLÄNDER: DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI. 4. Band. Hugo van der Goes. 1926 bei Paul Cassirer, Berlin

Von dem grundlegenden, auf rund 12 Bände berechneten Werk Friedländers ist im letzten Jahre der vierte Teil „Hugo van der Goes" erschienen, der ausschließlich diesem Meister und der Betrachtung seiner Nachfolger gewidmet ist. Man möchte auch von diesem neuen Band des nunmehr sechzigjährigen Forschers und Kenners, dessen Arbeit einen Ruhmestitel deutschen Gelehrtentums verkörpert, so gern in Superlativen reden (und wahrlich hier wäre einmal der Rezensent, solchen Zeugnisses froh, vor der Zeit wirklich gerechtfertigt), aber Friedländers Leistung ist mit solchem rückhaltlosen Bekenntnis allein nicht zu fassen. Die wissenschaftliche und schriftstellerische Überlegenheit dieses Kenners wirkt in ihrer scheinbar kühlen Sachlichkeit, die so viel innere Flamme verdeckt, von allen anderen Vorzügen zu schweigen, als Ausdruck edlen Menschentums ergreifend. Denn hier kommt es viel weniger auf die Akribie des Kenners an. Der kunstwissenschaftlich fundamentale Teil des neuen Bandes erhärtet nur, was an dieser Stelle schon über die ersten Bände gesagt wurde. Friedländer hat van der Goes der Gegenwart zurückgewonnen und das Oeuvre innerhalb der Überlieferung neu gegründet, Dokumente und Quellen haarscharf gesichtet. Aus den nur 14 Jahren des van der Goesschen Schaffens steht das Werk als solches in allen Einzelheiten und in dem, was es nach rechts und links vermittelte, vor uns. Portinari-Altar ist der Höhepunkt. Friedländer konstruiert nicht Vergangenheit, er lüftet den Schleier über den Dingen. Er sucht nicht künstlich kulturhistorische Kombinationen, sondern läßt dem Leser die Freiheit, aus der Fülle der Tatsachen selbst ins Universale vorzustoßen. Mit jener seltenen Reife klassischen Sprachgefühls begnadet, ist F. mehr zurückhaltend als draufgängerisch und jedem Ästhetizismus abhold, der letzten Endes mit dem Akt schöpferischer Energie nichts zu tun hat, sondern nur Notbehelf der Nachgeborenen ist. Liest man diesen neuen Band, bestätigt sich, was alle Arbeiten aus der gleichen Feder seit einem Jahrzehnt längst erwiesen haben: Wer so souverän über der Materie steht, hat die Einfachheit der sinnlichen Konstruktion. Diese Art, dieser Stil, zu schreiben und die Dinge zu begreifen, ist aber durchaus ein Novum innerhalb der kunstwissenschaftlichen Literatur. Er gehört zur Persönlichkeit und hätte die Berufung, Schule zu machen.

Es ist nicht Sache des Referenten, aus einem Blatt voll von Notizen, die bei der Lektüre des Buches aufgezeichnet wurden, diese oder jene Tatsachen besonders herauszuheben oder gar Einzelheiten zur Diskussion zu stellen, wo Kritik als solche überhaupt nicht möglich ist. Viel wichtiger, den Sinn der Leistung zu erfassen und der Welt zu sagen, daß solch ein Werk reicher Besitz für die Kunstgeschichte ist und daß van der Goes, Verkörperer der Zeit Karls des Kühnen und später Bruder bei den Mönchen im Roode Clooster bei Brüssel, nie einen besseren Historiographen hätte finden können als Max J. Friedländer, der dem Werk des Meisters bis in die letzten Ausstrahlungen hinein nachgegangen ist. Buchtechnisch schließt sich der Band vollwertig den früheren Bänden an. Der reiche Tafelanhang von 80 ganzseitigen Abbildungen umgreift das ganze Oeuvre von Hugo van der Goes und seiner Schüler. Inhaltlich gliedert Friedländer seine Arbeit in folgende Kapitel: Vorwort / Das Leben Hugos van der Goes und der Portinari-Altar / Die Werke Hugos van der Goes / Kopien nach Hugo van der Goes und die Wirkung seiner Kunst / Die Persönlichkeit Hugos

Dor. Lis. Terbusch. Bildnis des Malers Hackert
Barockmuseum, Wien

van der Goes und seine Kunstweise / Die Brüssler Kunst in der Zeit zwischen 1470 und 1500 / Bilderverzeichnisse — Ortsregister. In der Presse befindet sich bereits der 5. Band dieses fundamentalen Werkes, der demnach im Frühherbst vorliegen dürfte. Biermann

A. PESTALOZZI-PFYFFER: DER MEISTER E. S. UND DIE SCHONGAUER. Köln (1927). J. P. Bachem. 95 S., 54 Abb.

Wer von den grundlegenden gediegenen Forschungen Lehrs' und Geisbergs kommt, wird das hier vorliegende, jenseits aller Wissenschaftlichkeit stehende Werk einer üppig wuchernden Phantastik einfach nicht ernst nehmen können. Aber auch jeder sachlich nicht speziell Eingeweihte wird diese neue „Methodik", die freilich das Gras wachsen hört, wohl ohne weiteres ablehnen. Wie hier sorglos mit willkürlichem Lesen von Initialen, Erkennen von „Porträten", beziehungsvollen Gesten und „Werkzeichen" und einer entsprechenden „Aufteilung" des als so einheitlich erwiesenen Werks des Meisters E. S. gewirtschaftet wird, um daraus die Anteile von Martin Schongauers Großvater, Vater und Bruder Georg zu konstruieren, ist allerdings staunenerregend und mag als Kuriosum gewertet werden. Ein Beispiel spreche für sich: Als Werkzeichen des (Großvaters) E. S. wird ein Buch mit fünf Nägeln angesehen; auf der Ausgießung des hl. Geistes (L. 35) sind aber nur drei dieser Nägel sichtbar, da die Linke des Johannes darüberliegt; da aber dieser Johannes der jugendliche Martin Schongauer selbst ist und seine „betonte Rechte" Mitarbeit am Stich aussagt, soll „durch Bedecken von zwei Fünfteln des Werkzeichens des Meisters E. S. die Mitwirkung eines zweiten Künstlers angezeigt werden, dem hier als Entwerfer quasi zwei Fünftel des Werks, um in Zahlen zu reden, zugedacht wurden". Zur Charakteristik sei auch noch ein nebenher gewonnenes „Ergebnis" mitgeteilt: der Stecher W ᗑ ist — Martin Schongauers Schwester Margareta, die als Gesellin nur mit einem umgekehrten M zeichnen durfte, die aber als Meisterin die frühen Schongauer-Stiche schuf, die mit dem M mit geraden Schenkeln bezeichnet sind! Näher darauf einzugehen, wäre Zeit- und Raumverschwendung. Nur mit Schaudern kann man die angekündigte Gesamtstudie über die Schongauer erwarten, — möchte sie uns erspart bleiben! Besonders zu bedauern bleibt nur die Mühe, die der gediegene Kölner Verlag an die Ausstattung dieser Arbeit gewendet hat.

Hildegard Zimmermann

FESTSCHRIFT ZUM 60. GEBURTSTAG VON PAUL CLEMEN. Verlag Fr. Cohen-Bonn. 514 Quartseiten. 1926.

Der monumentale Band, den die Freunde, Kollegen und Mitarbeiter Paul Clemen zum 60. Geburtstag überreicht haben, spricht nicht nur den Dank der Wissenschaft an den Forscher, sondern auch den der rheinischen Provinz und Denkmalpflege an den früheren Konservator und Inventarisator unserer an Kunstdenkmälern reichsten preußischen Gebiete aus, die durch Clemen das beste, reichhaltigste und vorbildliche Inventar erhalten hat. So nur war es möglich, 56 Beiträge der engeren und weiteren Fachgenossen, Freunde und Kollegen im vornehmen Druck mit vielen Abbildungen in einem Bande zu vereinigen, dessen Buchhändlerpreis in keinem Verhältnis zu seinem überreichen Inhalt steht. Es ist nicht möglich, alle Aufsätze zu nennen, geschweige denn zu würdigen. Ich nenne zunächst die Namen der Mitarbeiter: A. Baumstark, E. Bertram, Fr. von Bissing, Jos. Braun, Jos. Busley, Carl Clemen, Otto Clemen, W. Cohen, W. Cook, S. Curman, E. R. Curtius, L. Curtius, L. Deubner, A. Dyroff, K. Eberlein, Kuno Franke, H. v. d. Gabelentz, H. Glück, A. Goldschmidt, M. L. Gothein, Corn. Gurlitt, R. Hamann, E. Hensler, Joh. Horion, E. Huyssen, L. Justi, Joh. Georg von Sachsen, G. Karo, R. Kautzsch, Kingsley-Porter, R. Klapheck, K. Koetzschau, W. Köhler, E. Landsberg, Fr. Lubbecke, E. Lüthgen, Ch. Morey, W. Neuss, A. Paquet, Jos. Ponten, P. Rave, H. Reiners, Marc Rosenberg, Jos. Sauer, P. Schubring, L. Seligmann, E. Steinmann, J. Strzygowski, W. Suida, G. Swarzenski, H. Tietze, E. Tille, G. Vitzthum, E. de Wald, A. Weese, Fr. Winter, W. Worringer. Wie man sieht, ist neben der Kunstgeschichte auch die Archäologie, die Literaturwissenschaft, die Romanistik, die Religionsgeschichte und die Ethnographie vertreten. Vier Archäologen, sechs altchristliche Forscher, zwanzig Beiträge zur mittelalterlichen Kunst (darunter acht zur deutschen Kunst, vier zur italienischen), vier Beiträge zur Renaissance, acht zum 19. Jahrhundert. Wir wandern von Ägypten bis Oslo, von Aragon bis Rußland, auch Amerika fehlt nicht.

Sinn solch einer Festschrift ist es, den Zusammenhang der eigenen Arbeit mit dem Arbeitsgebiet des Jubilars zu bekunden, nicht aber der, einfach ein specimen sagacitatis abzulegen, damit der Leser schmunzelt: „Mit so feinen Lesern verkehrt der Clemen." Das

Meister mit dem gestickten Laub — Die hl. Barbara

Amsterdam, Auktion Onnes

Aus Max J. Friedländer »Hugo van der Goes«, Verlag Paul Cassirer, Berlin

haben viele Verfasser nicht bedacht und stramm ihr Extraei gelegt. Um so mehr sind die zu loben, die auch in der Form die Heiterkeit des Händedrucks verrieten — sollen wir noch immer von den Franzosen erst lernen müssen, daß man Anmut auch ins Geben legen könne? Vorbildlich in diesem Sinne und witzig ist L. Curtius' Beitrag über die Fresken des Casa del poeta tragico in Pompei; die Archäologen schneiden überhaupt sehr gut ab, man merkt mal wieder, daß die Archäologie hundert Jahre älter ist als die Kunstgeschichte und daß uns die Peitsche der Philologie fehlt, wenn wir auch mehr Gedanken haben. Von den literarischen Beiträgen hat mich E. R. Curtius' Abhandlung über das Buch als Symbol in der Divina Comedi aufs höchste gefesselt, wobei ich nur nicht begreife, weshalb er den Galeotto ausgelassen hat, über den doch Morf eine so ergreifende Vermutung (Ges. Schriften III) geäußert hat. Sehr anheimelnd ist auch Bertrams Schilderung, wie Adalbert Stifter den Kefermarkter Altar vor der Zerstörung bewahrt hat.

Einzelnes aus dem Hauptteil anzuführen, ist deshalb so schwer, weil jeder überschlagene Verfasser mir nachher einen Brief schreibt, sein Aufsatz wäre auch sehr schön und es wäre eine Gemeinheit. Trotzdem wage ich einige Dinge hervorzuheben, die ich gelesen und verstanden habe, vielleicht sind es nicht die wichtigsten. So lernte ich aus Köhlers Aufsatz über die Adahandschrift und ihren Übergang zum ottonischen Stil; Goldschmidt behandelt einen sächsischen Buchdeckel in Wolfenbüttel aus ottonischer Zeit, den er mit der Hildesheimer Bronzetür in Verbindung bringt. Lehrreich wird das Rätsel der Kölner Dreikonchenanlage von Busley behandelt. Braun bringt ein neues Dokument zur Entstehungsgeschichte der rheinischen Reliquienschreine aus Nivelles, von 1272, das über Auftrag und Betrieb der Werkstätten des 12. Jahrhunderts neue Aufschlüsse bringt und auch für die Datierung der andern Schreine von Wichtigkeit ist. Gabelentz behandelt die mittelalterlichen italienischen Kruzifixe des Ducento sehr sorgsam ikonographisch. Swarzenski schreibt über das Englomisé bi Nicolo Pisano, auch hier wie in seinem Buch über den Pisaner daran festhaltend, daß der ganze Nicolo aus Toscana und nicht aus Süditalien erklärt werden könne — nach m. A. ein Irrtum. Hamann bespricht sehr eindringlich die Bonner Pietà, die er vom Geist des 13. Jahrhunderts erfüllt sieht, er datiert sie um 1300, damit wäre sie also das früheste Vesperbild. Vitzthums Aufsatz über ein Stadtbild Roms von Masolino in Castiglione d'Olona hat mir viel zu denken gegeben; er zieht das neu gefundene Madonnenbild Masolinos in Todi zum erstenmal in die deutsche Debatte (1432 datiert!), das die Neapler Bilder definitiv Masolino und nicht Masaccio zuweist (natürlich nicht die Kreuzigung), und zwar gehören auch sie in den Anfang der 30er Jahre; S. Clemente dagegen und alles in der Brancaccikapelle bleibt für Masaccio. Schöne Bilder von Jan de Cock und Scorel hat der unermüdlich spähende W. Cohen auf Schloß Hugenpoet bei Düsseldorf entdeckt. Steinmann weist Kompositionen Michelangelos in Stichen des Sebastiano da Reggio, des Diana Scultori, J. B. Cavaleriis, Ag. Veneziano und Georg Pencz nach. Von den Aufsätzen aus dem 19. Jahrhundert erwähne ich L. Justis Würdigung eines Hauptbildes von Overbeck: „Eins ist not", das die Nationalgalerie erworben hat, Schinkels Reiseskizzen vom Rhein (P. O. Rave) und von Eberlein den Aufsatz über Hartmann und Runge.

Ich weiß, ich müßte noch viel erwähnen, namentlich große prinzipielle Beiträge wie den von Worringer über Byzantinismus und Gotik, von Lüthgen über Antike und Mittelalter, von Strzygowski (mutig und stürmisch wie immer!) über „die Forschung über bildende Kunst", wobei die Mittelmeerkunst mal wieder einen tüchtigen Fußtritt bekommt, ähnlich wie in seinem alarmierenden Aufsatz in den Preußischen Jahrbüchern; aber es mag nun genug sein. Vieles Gescheite und manches Diskutierbare ist hier zusammengekommen und das dicke Buch wird auf Jahre hinaus in allen kunstgeschichtlichen Seminaren liegen und durchreferiert werden. Seine Vielseitigkeit ist ein Zeugnis für das Weitgehende in Clemens Seele; seine Gediegenheit ein Beweis für die Ernsthaftigkeit seiner und unserer Forschung; seine Problemefülle ein Hinweis auf weitere unverdrossene Arbeit in Bonn und in aller Welt.

Paul Schubring

WALTHER BIEHL: TOSKANISCHE PLASTIK DES FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTERS. Mit 168 Lichtdrucktafeln. (Italienische Forschungen. Herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. Neue Folge II. Bd.) 1926. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Die rund 150 Seiten Einleitung, Ergebnis, Literaturhinweise und Anmerkungen umschließen in sich die Resultate einer Forscher-

Aus der eben bei Orell Füßli, Zürich erschienenen Monographie von Alfred Kuhn »Der Bildhauer Hermann Haller«

arbeit, die von neuem Licht in ein Kapitel kunstgeschichtlicher Vergangenheit hineinträgt, das unserem Empfinden besonders nahesteht.

Das Buch hätte äußerlich eine bessere Form haben dürfen. Die Lichtdrucke sind zum größten Teil flau und unzulänglich, aber die Ausbreitung des Materials bleibt dennoch erstaunlich. Wieviel schärfer hätten Autotypien auf Kunstdruck das plastische Element herausgebracht!

Die toskanische Plastik ist in dieser großartigen Aufreihung von bildlich belegten Tatsachen bisher noch nicht behandelt worden. Ihre Beziehung zum longobardischen Stil einerseits, ihre Zusammenhänge mit der südfranzösischen Kunst andererseits, treten erstmalig klar zutage. Pisa und Lucca sind die Brennpunkte, die entwicklungsgeschichtlich bestimmen. Über alle Ergebnisse der Spezialforschung hinaus gibt Biehl zuletzt die große Synthese, die in die allgemeine Zeittendenz einmündet und ein Sondergebiet frühmittelalterlicher Kunst dem Gesamtaspekt in Europa verbindet.

Dies ist das Wesentliche zur richtigen Beurteilung dieser Forscherarbeit, daß sie nach Graden und Weiten sucht, die Blickfeld erschließen.

Im einzelnen erweist sich Biehl als ein vorzüglicher Kenner des Materials, das er überall an Ort und Stelle untersucht und aufgenommen hat. Das kunsthistorische Institut in Florenz hat allen Grund, gerade auf diese Publikation besonders stolz zu sein.

Biermann

DIE HAFTUNG FÜR DIE ECHTHEIT VON KUNSTGEGENSTÄNDEN

Von Justizrat Dr. Felix Szkolny, Berlin

In einer schwachen Stunde hat der greise Hans Thoma eine von ihm herrührende Lithographie, die ein anderer Maler übermalt hatte, mit seiner Signatur versehen, um dem ihm befreundeten Besitzer des Bildes, der es ihm mit der Bitte um Signierung vorlegte, gefällig zu sein. Das Bild gelangte in den Kunsthandel und wurde von einem unglücklichen Händler für 4000 RM. erworben. Der Prozeß, der sich daraus entwickelte, hat auch das Reichsgericht beschäftigt. Die Entscheidung ist wegen ihrer Wichtigkeit in der amtlichen Sammlung, Bd. 114 S. 239, abgedruckt. Die Klage des Käufers gegen den Verkäufer wurde abgewiesen, weil die Eigenschaft der Echtheit des Bildes nicht zugesichert worden sei. Der Käufer, der auf Schadenersatz geklagt hatte, hätte daher nach der Ansicht des Reichsgerichts nur auf „Wandlung" (Rückgängigmachung) des Geschäftes klagen können. Eine arglistige Täuschung, die den Anspruch auf Schadenersatz ebenfalls begründet hätte, sei nicht dargetan. Am wichtigsten von den Ausführungen des Reichsgerichts ist der Satz, daß, wenn auch die stillschweigende Zusicherung der Echtheit eines Bildes nicht schlechthin ausgeschlossen sei, sie doch nur in seltenen Fällen als vorhanden angenommen werden könne. Das Bürgerliche Gesetzbuch unterscheidet zwischen vertragsmäßig vorausgesetzten und zugesicherten Eigenschaften (vgl. § 459 des Bürgerlichen Gesetzbuches). Der Verkäufer haftet nämlich dem Käufer dafür, daß der Kaufgegenstand nicht mit Fehlern behaftet ist, die den Wert oder die Tauglichkeit zu dem gewöhnlichen oder den nach dem Vertrage vorausgesetzten Gebrauch aufheben oder mindern, außerdem haftet der Verkäufer auch dafür, daß der Gegenstand die zugesicherten Eigenschaften hat. Wegen der Mängel, die hiernach der Verkäufer zu vertreten hat, kann der Käufer Rückgängigmachung des Kaufes oder, was hier nicht in Frage kommt, Herabsetzung des Kaufpreises verlangen. Fehlt dem verkauften Gegenstand eine zugesicherte Eigenschaft, so kann der Käufer statt der Wandlung Schadenersatz wegen Nichterfüllung verlangen. Das gleiche gilt, wenn der Verkäufer einen Fehler arglistig verschwiegen hat.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Echtheit des Bildes in dem vorliegenden Falle eine vertragsmäßig vorausgesetzte Eigenschaft des Bildes war. Denn für den Wert eines modernen Bildes ist es von entscheidender Bedeutung, ob es von einem anerkannten Meister wie Hans Thoma geschaffen ist, oder von einem unbekannten Maler herrührt. Was vertragsmäßig vorausgesetzt wird, ist aber damit noch nicht zugesichert. Erklärt der Verkäufer: „Ich garantiere dafür, daß das Bild von Hans Thoma ist", so steht die ausdrückliche Garantie der Echtheit außer Zweifel. Die Unsicherheit beginnt aber sofort, wenn das Wort „Garantie" oder eine ähnliche Bezeichnung nicht gebraucht wird. In einem schon viele Jahre zurückliegenden Falle hatte ein Kunsthändler mehrere Gemälde mit der Bezeichnung: „Menzel 1849, jüngst aufgefunden" angeboten. Er machte auch Angaben über die Provenienz und bezeichnete sie bei der Ablieferung auf der quittierten Rechnung wiederum als „Menzel". Als sich später die Unechtheit ergab, nahm das Gericht eine Zusicherung der Echtheit an. Es hat von jeher ein lebhafter Streit darüber bestanden, was unter ausdrücklicher und stillschweigender Willenserklärung zu verstehen ist. Ausdrücklich ist die Erklärung, wenn sie durch Worte oder im Verkehr übliche Zeichen erfolgt, welche den Willen unmittelbar kund tun. Eine stillschweigende Willenserklärung liegt vor, wenn aus den Umständen auf eine bestimmte Willensrichtung zu schließen ist. Es ist zuzugeben, daß eine solche stillschweigende Zusicherung der Echtheit nur in Ausnahmefällen vorliegen wird. Richtiger wäre es gewesen, wenn der Gesetzgeber zwischen zugesicherten und vorausgesetzten Eigenschaften überhaupt nicht unterscheiden, sondern sowohl in dem einen wie in dem anderen Falle den Anspruch auf Schadenersatz gewährt hätte. Jedenfalls ergibt sich für den Kunsthändler und Sammler hieraus die Lehre, daß er sich beim Kauf die Echtheit ausdrücklich zusichern lassen muß, wenn er nicht Gefahr laufen will, nur die gewöhnlichen Gewährschaftsrechte (§ 462 BGB.) statt des Anspruchs auf vollen Schadenersatz, zu dem auch der entgangene Gewinn gehört, geltend machen zu können. Auffallend ist allerdings, daß die klagende Partei, die sich darüber klar sein mußte, daß die Gerichte eine stillschweigende Zusicherung der Echtheit nur selten annehmen, nicht einen anderen Gesichtspunkt in das Treffen geführt hat, der ihr ebenfalls die Möglichkeit gewährt hätte, vollen Schadenersatz zu

verlangen. Nach dem Tatbestand und den Entscheidungsgründen scheint nämlich die Frage gar nicht aufgeworfen zu sein, ob in dem Verkauf einer nach einer Zeichnung von Hans Thoma hergestellten, von fremder Hand übermalten Lithographie als Thoma-Gemälde die „Lieferung einer anderen Sache" zu erblicken sei. Wenn nämlich der gelieferte Gegenstand nach seiner Beschaffenheit so erheblich von der Bestellung abweicht, daß nach vernünftiger Auffassung der Sachlage von dem Käufer ein Behalten desselben als Erfüllung nicht erwartet werden kann, weil die Lieferung mit der Bestellung nichts gemein hat, so finden die Grundsätze, die das Gesetz über die Gewährleistung aufstellt, überhaupt nicht Anwendung, vielmehr gelten die Grundsätze über den Erfüllungsverzug nach § 326 BGB., auf Grund deren der Käufer auch Schadenersatz wegen Nichterfüllung verlangen kann.

Renoir Porträt der Mme. Henriot
Aus der Versteigerung der Sammlung Zoubaloff bei Georges Petit, Paris am 16. und 17. Juni

NEUE KUNSTHANDLUNGEN IN BERLIN.

Wir können unsere Aufzählung vom letztenmal fortsetzen. In der Viktoriastraße hat sich Dr. Gold eingerichtet, provisorisch und nicht eben luxuriös. Aber was zeigt er? Ein lebensgroßes Männerporträt von Manet, ein Stilleben von Cézanne aus der besten Zeit, ein anbetungswürdiges Frauenbildnis von Renoir in Pastell, eine römische Landschaft von Corot. Soll bei Gold erst noch das Etui für die Bijoux kommen, so breitet Dr. Otto Burchard seine Schätze in der Bellevuestraße im würdigsten Rahmen aus. Der Architekt Lissa, wohlbekannt als Sammler und Kenner ostasiatischer Kunst, hat ihn mit bestem Takt geschaffen, eine Vermittlung mit Erfolg erstrebend zwischen der Art, wie der ferne Osten seine Kunstwerke aufbewahrt und wie die Besitzfreude des Westens sie vorzuführen drängt. Einiges nur sei hier genannt: Vor allem muß auf die Großplastik in Holz und Stein des 6.—10. Jahrhunderts hingewiesen werden, auf die Statue in Stein aus Khmer vom 6. Jahrhundert, auf die Kleinbronzen der T'ang-Zeit, auf die Vitrine mit Opferjade der vorchristlichen Zeit. Ein besonderer Saal ist den Bronzegefäßen vorbehalten, darin die herrlichsten Stücke aus dem Besitz des Kaisers Chien Lung und aus berühmten Sammlungen des Landes; gold- und silbertauschiert und mit Steinen eingelegt. Endlich Samte und Brokate und eine große Serie von Vasen der Kanghi-Zeit.

Am Lützowufer hat Flechtheim seine Räume vergrößert, um sich dauernd in Berlin zu fixieren. Mit wirklichem Geschick hat Dr. Mahlberg die architektonische Frage gelöst. Man wird von Saal zu Saal gelockt, ahnt schon Kommendes, ohne es zuerst sehen zu dürfen, um endlich nach Überwindung geheimnisvoller Korridore im geräumigen Schlußsaal den letzten Genuß zu finden. Die gewählte Ausstellung von Cézanne-Aquarellen leitet versprechend ein.

Wir haben das letzte Mal schon auf das Haus Amsler u. Ruthard hingewiesen, das im alten traditionsvollen Heim in der Behrenstraße verbleibend, nun auch den Gemälden der Vergangenheit bei sich Zugang verschafft. Besonders Kunst des 19. Jahrhunderts führt seine erste Ausstellung vor, ein paar sehr wertvolle Bildnisse von Rayski, ein Bildnis des Thorwaldsen von Senff, 1817, ein sehr malerisches, ganz ungewöhnliches Blumenstück von Lenbach, ein in seiner Art nicht minder ungewöhnlicher weiblicher Akt von Schuch aus

der venezianischen Zeit, eine Hexenverbrennung von Lucas, in Logas Buch noch als Goya aufgeführt, und ein Volksfest von dem auf dem Kontinent so seltenen Bonington. Die beiden letztgenannten Stücke wurden bereits im letzten Heft abgebildet. K

BERLIN

Die Versteigerungen, die vom 17. bis 19. Mai bei Cassirer stattfanden, standen nicht unter dem ungünstigen Stern, den man ihnen nach dem schwarzen Freitag prophezeit hatte. Für das Berliner Publikum war es eine interessante Erfahrung zu bemerken, welche hohen Preise auch für Bilder bezahlt werden, die nicht die augenblickliche geschmackliche und kunsthistorische Schätzung besitzen. So hat man für ein Zigeunerbild von Josef v. Brandt 5100 Mark gegeben, für ein Erntebild von Adolf Lier 5500 Mark, für „Kühe" von Voltz 4400 Mark. Bei dieser Gelegenheit kann dann gleich erzählt werden, daß an demselben Tage bei Bangel in Frankfurt a. M. eine Versteigerung ähnlicher Meister war, bei der das gleiche Preisniveau erzielt wurde. So für eine Szene aus dem 30jährigen Kriege von Josef v. Brandt 10000 Mark, für ein Bild von Otto Gebler „Besuch im Stall" 14500 Mark, für „Die Verhaftung des Reformators John Brown" 22000 Mark und für „Eine fröhliche Heimkehr" von Ludwig Knaus 14000 Mark. Dies nur in Paranthese.

Die bei Cassirer sich anschließende Sammlung Bejaczevich ergab sehr gute Preise für Möbel und riesige für Samte, wie übrigens erwartet wurde. Ein gotisches Stück mit Granatapfelmuster wurde mit 5100 Mark bezahlt.

Der große Clou jedoch dieser Versteigerungstage war die ost-asiatische Sammlung Walter Bondy. Sie fand die gebührende Schätzung, wie überhaupt zu konstatieren ist, daß der Geschmack an ostasiatischer Kunst, besonders in Berlin, in ständigem Steigen begriffen ist. Vielleicht mag dies auf die außerordentlich rührige und zielsichere Tätigkeit der ostasiatischen Gesellschaft zurückzuführen sein. Das prachtvolle T'ang-Kamel, das wir unlängst abgebildet haben, wurde mit 5350 Mark bezahlt. Die drei T'ang-Tänzerinnen mit 5100 Mark, das gesattelte T'ang-Pferd mit 1800 Mark. Es scheint, daß der größte Teil der Waren in Deutschland, besonders in Berlin, geblieben ist. K

BERICHTIGUNG

Zu der Tizians Bildnis des Alfonso d'Este betreffenden Notiz im letzten Heft dieser Zeitschrift (S. 333) sei berichtigend nachgetragen, daß das Bild erstmalig von A. L. Mayer im „Münchner Jahrbuch" 1925 als Tizian veröffentlicht worden ist. n

Cézanne — Venus und Amor

Aus der Versteigerung der Sammlung Zoubaloff bei Georges Petit, Paris, am 16. und 17. Juni

DIE IMPRESSIONISTEN DER SAMMLUNG CAMONDO IM LOUVRE

VON SASCHA SCHWABACHER

Der Louvre wird durch Schenkungen und Vermächtnisse eine immer reichhaltigere und vielfältigere Kunstzentrale. Wie bekannt, haben Arconati-Visconti, Chauchard, Grandidier, Le Caze, Rothschild, Schlichting, Thiers und Thomy-Thiery kostbare Bilder und Bibelots aus den verschiedensten Bereichen dem Museum übergeben, denen Moreau-Nelaton im Jahre 1906 mit seinen Meisterbildern des 19. Jahrhunderts folgte, wodurch die ersten Impressionisten Eingang in »die Hallen der Unsterblichkeit« fanden.

Der im Jahre 1911 verstorbene Graf Camondo vermachte ebenfalls der Pariser Galerie seine modernen impressionistischen Bilder gemeinsam mit seinem Besitz an Plastik des Mittelalters und der Renaissance, französischen Möbeln, Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Fayencen und seiner ostasiatischen Sammlung unter der Bedingung, daß man diese ganzen Bestände zusammen aufstelle. Diesem Willen wurde entsprochen. Man brachte die Kunstwerke in einem Flügel des zweiten Stockwerkes des Louvre unter, der zwischen der Place Caroussel und dem Hof Lefuel liegt.

Die Malerei des 19. Jahrhunderts gibt in diesen Sälen mit dem Romantiker Delacroix den Auftakt. Zwei große Bilder hängen im ersten Saal. Das eine, eine marokkanische Schwemme, zeigt emailhaften Farbenglanz, aber nicht den Impuls des Delacroixschen Temperamentes, das zweite, »Kämpfende Pferde in einem Stalle«, redet in wuchtigerer Sprache. Aber ein Aquarell des Meisters auf einem Gestell am Fenster des dritten Saales, einen Tierkampf darstellend, ist noch bedeutender als das große Gemälde. Ein nach rückwärts gebogener Pferdehals umschreibt großartig das Oval der Komposition und bietet zugleich mit der nach rückwärts gerichteten Mähne, den galoppierenden Beinen und dem Schwanz des Tigers spannungsreiche Richtungskontraste und Kurven, die sich mächtig von der Ruhe der großen Landschaftslinie im Hintergrunde abheben. Das Bild hat zudem eine starke Ausdruckskraft, die an das »Massacre von Chios« erinnert. Auch in einem zweiten Aquarell, einem »Kampf zwischen Löwe und Pferd« ist das imposante Wesen der Bestie groß erfaßt. Delacroixsches Pathos erfüllt das gewaltige Temperament des Tieres.

Manet Der Pfeifer

Manet — Der Hafen von Boulogne

Daumier ist nur durch ein Aquarell vertreten. (Man staunt, wie arm die öffentlichen Sammlungen in Paris an Daumierschen Bildern und Aquarellen sind.) Die »Kupferstichsammler« sind fast wie ein Schwarzweißblatt, aber trotz der geringen Farbe (rosa und rot) von großem malerischen Reiz. Der Dreiecksaufbau der barock genommenen Menschen findet eine originelle und zugleich satyrische Parallele in einer auf dem Seitentisch stehenden plastischen Gruppe von Figuren.

Die Galerie besaß von Corot mehr Landschaften als Figurenbilder, da er zuerst nur als Landschafter geschätzt war. So boten die zwei von Camondo hinterlassenen Werke mit menschlichen Gestalten eine gute Ergänzung. Diese beiden Bilder erreichen nicht die malerische Klarheit der »Perle« im Louvre, aber die »Fillette à la Toilette« ist voll vornehmer Verhaltenheit und Kultiviertheit des farbigen Zusammenklanges von Graubeige und Grünbraun und »l'Atelier« ist geschmackvoll in seiner tonigen Malerei. Von Manet überzeugen Werke aus allen Perioden. Das früheste Bild ist das funkelnd lebendige Porträt der Lola de Valence, das Baudelaire andichtete:

»Mais on voit scintiller dans Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noire.«

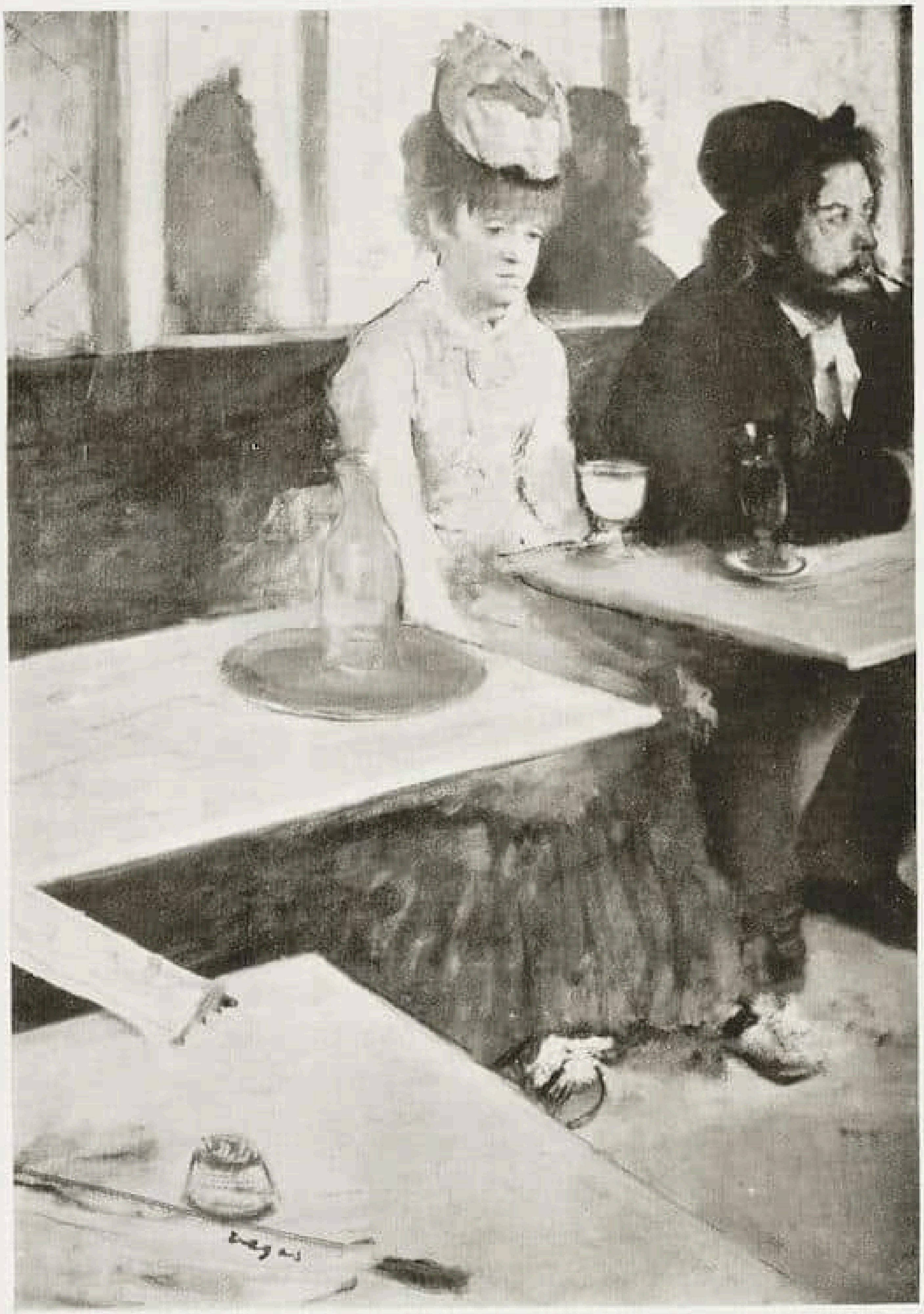
Der ebenso berühmte »Pfeifer« folgt zeitlich. Dieser in hellstem Licht ohne Schatten und Halbtöne gemalte Soldat in roter Hose, schwarzer Jacke und gelben Tressen ist in seiner spontanen Lebendigkeit zwingend wie ein Frans Hals. Aus derselben Periode stammt ein drittes Werk Manets in der Sammlung »Am Klavier«. Das bei den Franzosen von Fragonard bis Renoir beliebte

Monet Der Karren

Thema sitzender Figuren vor dem geöffneten Piano hat Manet in der Studie seiner eigenen Frau in Schwarz angeschlagen. Mächtiger als dieses Bild und das Stilleben eines Päonienzweiges aus derselben Zeit ist »Der Hafen von Boulougne« (1869). Das Unheimliche einer silbernen Mondnacht, in der blankes Wasser in romantischem Glanz aus dem Dunkel hervorleuchtet und Hafen, Menschen und Dinge ins Geheimnisvoll-Gespenstige wachsen läßt, ist in seiner ganzen Stimmungsmacht erfaßt und gestaltet. — Im zweiten Saal hängen an der Schmalwand ein Ölgemälde und ein Pastell Manets übereinander. Auf dem ersteren sind nur zwei gelbe Rosen an grünen Stielen dargestellt, aber die süße, schwere Pracht und Leuchtkraft dieser entbreiteten Blumen wird unvergänglich bleiben. Das Pastell zeigt auf grauem Grunde den entblößten, rosagelben Oberkörper einer jungen Frau in sammetartiger Weiche. Die in Helligkeit leuchtende Haut strömt einen Hauch des Dixhuitième aus. Diese blühende Weiblichkeit in der üppigen Bekrönung ihrer schwarzen Haare, in dem Dufte des Puders, mit dem Lächeln auf den Lippen hat jenem Charme des Amoureusen, den die Franzosen seit Watteau und Fragonard in ihre Bilder einzufangen verstehen. Ein anderes Frauenbild, das Porträt der Wienerin Irma Blumer, in Profilstellung ist in der feinen Farbgebung von Rosa auf Grau ein edles Stück Malerei schöner Oberfläche. Aus der Spätzeit (82) stammt die bekannte, auf silbernem Tablett servierte, stattliche Zitrone an grünem Stiel von vornehmer Farbhaltung.

Von Monet sind Werke aus den verschiedensten Perioden zu finden: Das früheste Bild ist »La charrette«. Es zeigt noch den Zusammenhang mit Courbetscher Schneelandschaften in der Verwendung von schwarzen und grauen Farbtönen im Kontrast zu Weiß, aber in der Lichthelle des Horizontes geht Monet einen wichtigen Schritt über Courbet hinaus. Ein Bild von reinster

Freudigkeit ist »Le Bassin d'Argenteuil«. Rechts im Bilde das lichtübergossene Meer mit Dampfer, Segeln, luftigen, geballten Wolken. Vibrierend helle Gegenwart! Links warme, nachmittägliche Sonne, breit über den Weg gelagert, eine Allee mit langen Schatten der Bäume, die auch über das Ufer und die menschlichen Gestalten gleiten, sie in Entrückung hebend. Stillstand der Bewegung! Der Tag scheint sich ins Ewige zu dehnen.
Monet malte immer wieder die Kathedrale von Rouen. Die Sammlung Camondo besitzt allein vier Exemplare, die alle aus dem gleichen Jahre (94) sind. Aber durch die Aufnahme bei verschiedener Tages- und Jahreszeit, Beleuchtung und Witterung wurden aus der Kirche ganz verschiedene Kunstdokumente, bald ein dunkelviolettes, schwermassives Denkmal, bald eine sich vom leuchtend blauen Himmel abhebende, hellgrau schimmernde Farbenrhythmik, gleichsam Steinfiligran. — Im »Parlament von London« ragt aus einer roten Lichtflut der blaue Turm der durch Nebel entrückten Architektur empor. »Vetheuil bei Sonnenuntergang« geht in der Auflösung der Objekte im Licht noch weiter. Die vor einem Berge gelagerte Stadt scheint alle Schwere der Substanz verloren zu haben. Sie wirkt durch ihren farbigen Widerschein im Wasser wie ein Traum, den wir erleben. Hier ist schon jene Entmaterialisierung des Stoffes zu spüren, der das Ende des Impressionismus einleitete. Puvis de Chavannes ist durch eine feierliche Darstellung zweier liegender Frauengestalten und einer stehenden in hellen, milden Tönen vertreten. Seine neuklassizistische Formauffassung ist groß, aber leer, sein romantischer Pantheismus ohne vitale Echtheit.
In keiner öffentlichen oder privaten Sammlung in Paris tritt Degas so in die Erscheinung wie bei Camondo (26 Arbeiten sind vorhanden: 11 Gemälde, 5 Pastelle, 5 Zeichnungen, 1 Radierung und 3 Monotypien).
Einige der berühmtesten Bilder, wie das Bild des »Pédicure« (1873) sind darunter, das Liebermann in seiner kleinen Studie über Degas feinsinnig analysiert »Wie die Glatze des Operateurs als hellstes Licht und die schwarzen Haare des Mädchens im Bademantel als Dunkelheit da im Bilde sitzen, wo sie dekorativ am wirksamsten sind. Nichts mehr von Versatzstück. Jedes Detail, das geblümte Sofa, der Stuhl mit dem überhängenden Laken, ist ebenso nötig für die Charakteristik des Vorgangs wie für die Bildwirkung«.
Auch eine Variante des berühmten Bildes der »Plätterinnen« bei Durand-Ruel ist vorhanden. Das Funktionelle des Bügelns, das Aufstemmen der Arme auf das Eisen zur Verstärkung des mechanischen Druckes ist in dem Bilde bei Durand noch schärfer akzentuiert, außerdem das Weiß der Wäsche von größerem Reiz. Aber die voluminöse Ausbreitung der Gestalten im Raum und die farbig delikate Stufung von Chromgelb zu Rosa, Blau, Grau, Kupfer und Grün geben auch dem Camondobild bewegten Charme.
Das Zweifigurenbild »L'Absinthe« zeigt eine in Komposition und Farbigkeit besonders gut ausbalanzierte Darstellung eines Raumes (das charakteristische, französische Intérieur eines Cafés oder einer Bar) mit lebensgroßen Menschen. Dem formalen Gleichgewicht zuliebe wurde nach vorne links gegenüber den Figuren der niedere Tisch der Bildmitte zu eingeschoben, aus künstlerischem Bedürfnis nach abgewogenem Kontrast die Helle der Frau neben die Dunkelheit des Mannes gesetzt. Charakterologisch bedeutet das Bild die beste Leistung von



Degas Die Absinthtrinker

Degas. Der animalische Mann, der scharf ins Leben hinausschaut, und neben ihm das traurig und schlaff zu Boden blickende, stumpfe Weib, nur in das eigene Dasein gebannt, sind sowohl Porträts als auch typisches Abbild aus dem Leben der Bohéme und Zeugnis vom ewigen Kampf der Geschlechter, des tätig-produktiven und leidenden Seins. Der Dargestellte soll der Graphiker Desboutin sein, durch Schlapphut und Künstlerkrawatte als Bohémien vom Montmartre gekennzeichnet — ein Typus, der in Paris seine Heimat hatte, in allen Großstädten Zentraleuropas lebte und erst mit dem Weltkrieg von der Bildfläche verschwand. Das Ölbild »Femme au Pottiche«, das eine im Bildgrund vor rundem Tisch hinter grüner Wand sitzende Frauengestalt in Grau und Orange darstellt, zeigt

Degas — Das Foyer der Tänzerinnen

jene stimmungsvolle Intérieurmalerei, in der Mensch und Ding vornehm aufeinander bezogen sind wie in japanischen Holzschnitten.
Von großem Farbenraffinement ist das frühe Pastell aus dem Jahre 1866 »Nach dem Bade«. Der seitlich aufgestellte Sessel in strahlendem Gold mit etwas Rot wirft warme Reflexe auf die rötlichbraunen Haare und das Inkarnat der nackten Frau. Der auf dem Stuhl ausgebreitete Mantel neben dem gelben Sessel trägt wie der Stoff an der Wand leuchtendes Blau als Saum, das auf diese Weise das Bild rechts und links einfaßt. »Le Foyer de la danse« (1872) ist eine Harmonie in Weiß und Gelb, mit sanften Untertönen. Die Bewegung der Vortänzerin erfährt durch das »Halt!« des Tanzmeisters eine Unterbrechung, die bildhafte Spannung erzeugt, wie die Helligkeit des gelben Saales eine Unterbrechung durch den schwarzen Rock des Musikers und der mit ihm in geistigem Kontakt gestellten Vortänzerin im Vordergrund erfährt, bei der das Schwarz diskret ausklingt.
Zwei Jahre später malte Degas seine berühmte »Tanzklasse«. Das Gelbgrün der Bodenfläche und das kalte Grün der Wände scheint sich in der hellen, stämmigen Gestalt des Ballettmeisters im Mittelgrund des Bildes zu treffen, der gestützt auf seinen hohen Stock durch schweres, stabiles Stehen der zitternden, labilen Tanzbewegung der zarten Flitterwesen und dem schwirrenden Weiß um ihn her Gleichgewicht gibt. Grüne, gelbe und blaue Seidenschleifen um die Taillen der Tänzerinnen bringen für das Auge die nötige Beschwerung der flatternden Gaze und zugleich Belebung des vielen Weiß im Raum. Ebenso erhöhen schwarze Sammetschleifen, kokett um den Hals geschlungen, den Glanz der Haut und dienen zugleich der Farbenstufung. Strenge Sachlichkeit, die sich an den Bestand der Wirklichkeit hält, nervöse, moderne Sensibilität, die Hauchhaftes darzustellen versteht und leise kichernde Ironie sind hier im Bunde.

Degas Vor den Tribünen

In der »Ballettprobe«, einem Grisaille (aus Schwarz, Braun, Weiß) ruht der Zuschauerraum in der Versenkung, nur die Logen des Theaters sind in das Bild aufgenommen. Vor dem dunklen Rachen der in den Hintergrund führenden Kulisse wirkt das sanftbewegte Spiel der in Helligkeit strahlenden Balletteusen auf der Rampe doppelt reizvoll. Sie wirken durch ihre plastische Rundung wie Figurinen aus Gips oder Porzellan, sind raumdekorativ im höchsten Sinne. Auf dem Pastell »Étoile« scheint durch das bengalische Grün und Orange die Welt des Theaters in ein exotisches Märchen verwandelt zu sein. Dasselbe Motiv (Tänzerin mit Bukett im Vordergrunde) wird in »Fin d'Arabesque« variiert. Die sich bückende Ballerine ist wie die Entfaltung des Tanzes an sich. In ihrem Blumenstrauß sammeln sich alle Farben des Bildes. Tanzende Frauengestalten im Hintergrunde bilden mit ihrem rhythmischen Linienspiel eine hauchhaft feine Girlande, symbolisieren gleichsam das sanfte Entschweben des Tanzes ins Traumhaft-Zeitlose. — In dem Pastell »Aux Courses« bilden der gelbliche Hut mit weißer Feder und blauen und dunkelgelben Blumen der Frau im Wagen neben dem elfenbeinfarbigen Kragen ihres rosavioletten Gewandes und der blauen Jacke des Jockey ein farbenreiches, köstliches Stilleben. Die andere Renndarstellung »Devant les Tribunes« erhält durch die langen, feinen Schatten der schlanken Pferdekörper mit ihren hohen Reitern, die nach verschiedenen Dimensionen weisen, ein ins Phantastische gesteigertes Leben. Aber das eigentliche Thema, der Wettlauf in seiner Dynamik, in Spannung und Elan hat Degas nie darzustellen gereizt, wie den heroischen, das Dramatische liebenden Guéricault. Leider ist es an dieser Stelle unmöglich, auf alle vorhandenen Arbeiten von Degas näher einzugehen.

Cézanne — Das Haus des Gehängten

Die Sammlung Camondo bietet auch Gelegenheit, den Holländer Jongkind (1819 bis 1891), der in Paris lebte und ein Pionier des Impressionismus war, durch eine größere Anzahl von Arbeiten kennenzulernen. Seine Aquarelle sind neue, interessante Naturstudien der Atmosphäre. Aber sein Geist bleibt zu sehr an die großen Vorbilder der holländischen Landschaft gebunden, um mit der beschwingten Anschauung der Manet und Monet, Schritt halten zu können. Seine besten Arbeiten sind die in Schnellschrift hingehuschten Aquarelle »Le Pont sur le Canal« und »Une Rue à Sainte Eloy-sur-Loire« auf dem Ständer. Es stört, daß seine gerahmten Blätter mit großen, weißen Passepartouts mitten unter die blühenden Leinwände der französischen Impressionisten gehängt wurden, wenngleich die Nachwelt ihm Dank schuldet, da er Manet, Monet und Sisley in ihren Frühwerken beeinflußte.

Von Renoir gibt es zwei Frauenbildnisse: leuchtende Animalität. Aber wir kennen bessere Porträts von ihm in Paris, einmal im Luxembourg, dann vor allem das neue, dem Louvre geschenkte, aus süßen Farbentrunkenheiten aufsteigende Werk aus der Sammlung Gangnat.

Sisley ist mit Landschaften aus allen Perioden (von 74—92) vertreten. Im ersten Saal hängt sein berühmtes Bild »L'Inondation à Port-Marly«, sein Frühwerk, in dem Wasser, Küste, Himmel, Dach und Vorhänge in Helligkeit von seligem Blau schimmern, verfeinert und noch gehoben durch Nuancen von Grau, Rosa und Weiß. Auch in der »Barque dans l'Inondation« ist dieselbe Farbstellung festgehalten. — In dem »Neige à Louveciennes« wirkt die Materie des Schnees so massig dicht, daß die übrige Welt gleichsam erstorben scheint.

Cézanne Die Kartenspieler

Seine anderen Werke erreichen nicht jene delikate, lilarosa Schönheit, die in einigen seiner Bilder des Luxembourg webt. Sie sind nur mit Ehrlichkeit wieder-gegebene Naturausschnitte.
Auch Pissarro zeigt im Luxembourg seine stärksten Landschaften. Seine »Junge, sitzende Bäuerin« bei Camondo hat besondere Unmittelbarkeit der Darstellung. Es war damals eine kühne, malerische Idee, ein schlichtes Bauernmädchen ohne jedes Pathos und Sentiment in einfach ländlicher Haltung auf die Leinwand zu bringen. Die Kontraste von starkem Rot, Blau und Grün wirken frisch und spannend.
Das Werk eines glänzenden Zeichners voll verwegener Ironie ist die »Clowness« von Toulouse Lautrec, die in ihrer scharfen Pointierung und in ihren harten Kontrasten von Gelb, Schwarz, Rot und Grün plakathaft neben den Bildern wirkt. Bei Van Gogh, von dem nur ein Stilleben vorhanden ist, eine hohe, gelbkupferne Vase mit gelbroten Blumen und grünen Stengeln, ist neben der Leidenschaftlichkeit des Vortrags ein konstruktiver Wunsch nach Stilisierung fühlbar.
Cézanne schließt die Reihe der Werke mit einer Anzahl von Bildern und Aquarellen ab. In dem Frühbild »Dahlien in Delfter Vase« webt die Freude an der schönen kraftvollen Materie, wie sie den impressionistischen Meistern eigen ist. Aus derselben Periode stammt »Das Haus des Gehängten«. Es war seine erste, im Freilicht gemalte Landschaft, die noch unter dem Einfluß Pissarros in Technik und Farbstrich entstand. Sie wirkt in ihrer kernigen Herbheit wie das Werk eines nordischen Meisters neben den geschmeidigen Bildern von Manet und Degas in demselben Saal.

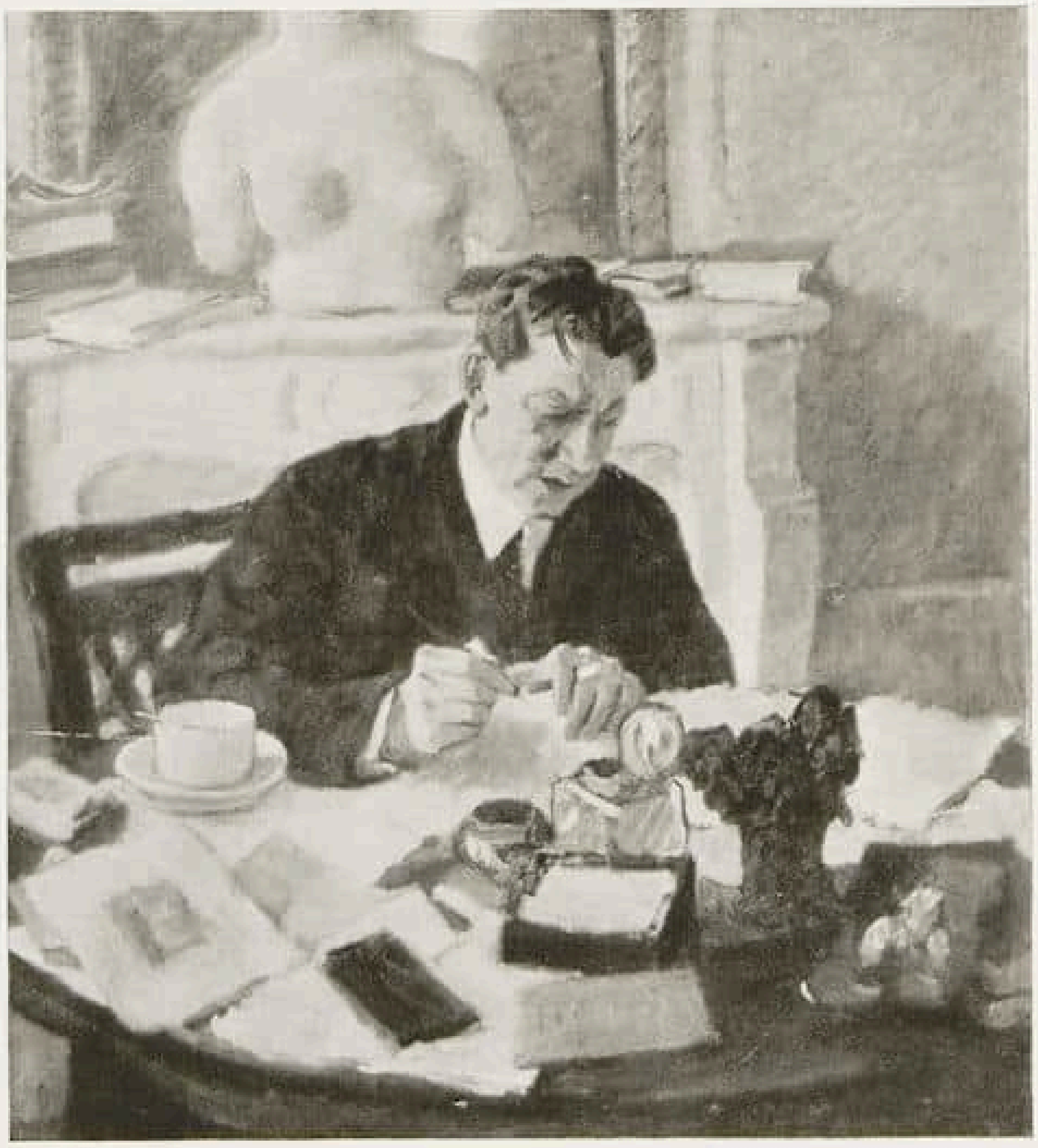
»Die zwei Kartenspieler« (gegen 1885; die »Kartenspieler« bei Elias in Berlin sind später, aus dem Jahre 92) rechts und links an dem roten Tisch im engen Gemach haben durch die Endgültigkeit ihrer formalen Umreißung durch ihre Stellung im Raum und die Vereinfachung und Intensität ihrer malerischen Mittel eine Bildwirkung von seltener Eindringlichkeit, ja von Monumentalität erreicht. — In dem großen Stilleben füllt Cézanne die Bildfläche mit Tisch, weißem Tuch, Orangen, Äpfeln, Vase, Sofa und Stoffen bis zum oberen Rand. Das Problem, formal abgeschlossenes Leben, wie es jeder Apfel und jedes Ding auf dem Bild ist, in unendliche Beziehung zueinander zu bringen, ist auf geheimnisvolle Weise gelöst. — »Le Vase bleu« mit lichten Blumen vor blauer Wand erhält durch die starke Silhouettierung einen graphischen Akzent. Zugleich ist eine neue Auffassung waltend: die sonst bei den Impressionisten hervorgehobene Stofflichkeit der Substanz bleibt unbetont, wodurch die Pflanzen etwas Entmaterialisiertes, einen Schimmer des Überirdischen empfangen. Hier schlingt sich ein feiner Faden zu den Farbenorgien Redons. Einige Aquarelle Cézannes stehen auf dem Ständer. Die duftige Darstellung einiger Häuser im Grünen gewinnt ihren Zauber durch die damals neue Technik, das Weiß des Papieres als Dominante stehen zu lassen.

Das feinste Blatt (eine Skizze zu dem Bilde in der Sammlung Fayet) zeigt einige, auf einer Bank stehende, rotgelbe Tontöpfe mit grünen Blattpflanzen, das einfache Sujet, das man täglich auf den Fensterbrettern der Bauern auf dem Lande zu sehen gewöhnt ist. Diese in Licht getauchten, schlichten Pflanzen bilden in ihrem Nebeneinander eine Harmonie, die durch die sanften Überschneidungen der Äste Belebung und durch das dunkle Ocker der Ziegel den willkommenen, frischen Farbenkontrast finden. Selten wurde mit so simplen Mitteln eine so hohe Wirkung erzielt.

Manet — Junge Frau

JULIUS MEIER-GRAEFE / ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG

VON ALFRED GOLD



Eugen Spiro Bildnis Meier-Graefes

Meier-Graefe wird in diesen Tagen gefeiert, und man umspannt im Geiste seine Wirkung. Ich konnte sie in verschiedenen Kreisen und verschiedenen Ländern erleben. Ich habe es erfahren, daß diese Wirkung auch durch den Krieg und die Feindesgrenzen nicht zerrissen wurde. Das Interesse für lebendige Kunst ging ja weiter, trotz Verfeindung; Sammlertrieb und Kunsthandel schwangen weiterhin um die große Malerei, und überall, wo diese zu Worte kommt, sprach und spricht Meier-Graefe mit. Seit zehn Jahren finde ich seine Bücher auch außerhalb Deutschlands, auch im skandinavischen Norden, in Frankreich, in England; es ist, als hätte die Gemeinde, die es für moderne Kunst gibt, erst durch ihn ihr internationales Verständigungsmittel erhalten.

Wie entstand die Leistung, die das zustande brachte? Meier-Graefe begann als Romanschriftsteller, er geriet in das literarische Berlin, kam durch Bierbaum in die Buchkunst- und Geschmackskunst-Bewegung, wurde Mitbegründer des »Pan«. Als dieser nach kurzer Blütezeit einging, übersiedelte Meier-Graefe nach Paris. Er versuchte dort zuerst sein Glück mit einem geschäftlichen Unternehmen, einem Kunsthandel, für den er aber, wie es schien, doch nicht der vorbestimmte Mann war. Auch der Kunsthandel ging ein. Etwas Höheres brach sich Bahn. Meier-Graefe wurde Kunstforscher, und jetzt — jetzt erst — fühlte er einen Beruf, dem er so viel Fleiß, eine solche Leidenschaft entgegentrug, daß seine Leistung schon mit dieser Voraussetzung allein, ohne die sie unmöglich gewesen wäre, imponieren, verblüffen muß. In mehr als zwanzig schnell hinter einander beschriebenen Büchern hat Meier-Graefe die Malerei des 19. Jahrhunderts behandelt: einer Bücherreihe, in der etwas vom Furor eines Balzac, eines Dostojewsky steckt. Ist das nicht rein schriftstellerisch ein überragendes Lebenswerk, unbekümmert darum, ob die

freiwillige Begrenzung, die durch das Thema gegegeben ist, ihm die große Menge oder nur auserwählte Leser zuführte? Ist nicht gerade diese Begrenzung ein Ruhmestitel? — Heute stößt sich niemand mehr daran, daß Meier-Graefe damals, zu Anfang des neuen Jahrhunderts, sich mit fast fanatischem Eifer auf die französischen Impressionisten und ihre Vorläufer warf. Wer aber, außer ihm, hätte es gewagt? Wie war damals die allgemeine Stimmung? Die Kunst der Courbet, Manet, Renoir, Degas usw. war über dem Horizont aufgestiegen, war auch bei uns, durch Heilbuth, durch Muther, berühmt geworden und — sollte wieder untergehen. Denn auch in Deutschland, hier vielleicht vor allem, schwört man auf das Gesetz der wechselnden Moden. Man hatte bald »genug« vom Impressionismus. Tschudi stand in der Berliner National-Galerie, vollständig einsam, im Kampf. Die deutsche Wissenschaft wollte nicht durch moderne Namen gestört werden, und die Tageskritik erklärte sich durch ihre berufensten Vertreter für impressionisten»müde«. Da kamen Meier-Graefes systematische Aufsätze und Bücher. Da kam einer, der den ganzen kunstkritischen Prozeß vollständig neu wieder aufrollte, ihn von allen Seiten neu anpackte, von der Seite der Freilicht-Landschaft ebenso wie von der der Romantik und des Realismus. Ich glaube, daß er mit dieser Aufrührung dessen, was man schon wieder für überwunden hielt, zunächst seine Leser fürchterlich langweilte. Dann fielen ihm einige Sensationen in den Schoß. Er entgötterte Böcklin — mit einiger Übertreibung. Er distanzierte Menzel — auch nicht unübertrieben. Er machte mit Tschudi zusammen eine deutsche Jahrhundertausstellung mit siebzig Bildern von Marées! — einigen Besuchern, darunter dem Schreiber dieser Zeilen, erschien auch das ein wenig outriert. Aber nun kannte man ihn. Und nun las man seine Bücher in Deutschland wie überall und kannte durch sie den französischen Impressionismus und seine epochale Bedeutung. Wie wenig hätten wir ohne seine Hartnäckigkeit, seine Kühnheit, seine Leidenschaft davon gewußt!

Überflüssig, dieses literarische Werk hier im einzelnen zu kritisieren; es liegt aufgeschlagen vor Jedermann da. Die kleine Schwäche, die manchmal vielleicht in seiner zu gepflegten oder gar gesuchten Eleganz und Dramatik des Vortrags steckt, zählt nicht neben der wundervollen Inspiriertheit seiner besten Passagen. Seine größte Stärke scheint mir die: Er macht als Kunstkritiker aus den Tatsachen, auf die er sich stützt, aus psychologischen Daten, Stilkritik, Eindruckskritik, ästhetischen Schlußfolgerungen usw., ohne sie etwa à la Berenson akademisch zu zerlegen, ein einheitliches Ganzes; er durchlebt dieses Ganze mit seinem Temperament; er läßt es in einer lebendigen Masse hinfließen. Und wie festgefügt ist bei alledem seine Entwicklungsgeschichte in drei Bänden. Wie herrlich sind seine Betrachtungen, zu denen er im Laufe der Darstellung wie von selber zu kommen scheint, etwa über Manet oder die Aquarelle Cézannes. Es gibt Partien darunter (Manet, München 1922, S. 268—270), bei denen man sich denken mag, daß sie überhaupt das Letzte über die Möglichkeiten der Malerei sagen.

Meier-Graefe ist an sein selbstgewähltes Gebiet nicht als Fachmann im Schulsinne herangegangen, sondern als Mann der Feder, als Schriftsteller großen Stils. Es zeigte sich etwas, woran einige vielleicht nie gezweifelt haben: daß auch das Früchte trägt. Es zeigte sich aber noch mehr: daß beim großen Schriftsteller auch das »Sachliche« (schon aus literarischer Tugend!) genau so gut aufgehoben ist wie beim gelernten Kunsthistoriker, der nicht immer ein großer Schriftsteller ist.

DIE AUSSTELLUNG ITALIENISCHER MALEREI DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS ZU BERLIN

VON IRENE KUNZE

Im Jahre 1922 hatte die »Mostra della Pittura italiana del Sei e Settecento« zu Florenz zum ersten Male italienische Barockmalerei in einer Ausstellung gezeigt, um diese bis dahin vernachlässigte Epoche der Malerei erneut zur Diskussion zu stellen und das Publikum darauf hinzuweisen und dafür zu interessieren. Drei Jahre später veranstaltete dann der Burlington Fine Arts Club zu London eine kleine Schau von italienischen Bildern des 17. Jahrhunderts aus Londoner Privatbesitz. Die Berliner Ausstellung, die in den Räumen des Antiquitätenhauses Wertheim unter dem Protektorat des kgl. italienischen Botschafters Conte Luigi Aldrovandi Marescotti, Wilhelm von Bodes und Hermann Voss' zusammengestellt wurde, kann allerdings nicht ohne weiteres mit der Florentiner Mostra verglichen werden. Denn eine Ausstellung italienischer Malerei des Barock hat auf deutschem Boden eine wesentlich andere Bedeutung als in Italien. Obwohl auch in Italien seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Ablehnung des barocken Pathos immer mehr zugenommen hat, so ist doch der Italiener allzusehr von dieser Kunst umgeben, als daß sie ihm jemals ganz fremd werden konnte. In Deutschland dagegen bedeutet die italienische Malerei des Barock — abgesehen von einigen venezianischen Meistern des 18. Jahrhunderts — für das Publikum ein Neuland. Dies um so mehr, da jene Epoche in den deutschen Museen, abgesehen von Dresden, verhältnismäßig wenig vertreten ist. Auch wird bei einer Barockausstellung außerhalb Italiens das Fehlen der Fresken besonders fühlbar, und man muß sich mit dem Hinweis begnügen, daß die Hauptleistungen eines Teiles der Künstler in der von der Tafelmalerei oft sehr verschiedenen Freskomalerei liegen. Das Positive einer solchen Ausstellung auch für den Forscher liegt dagegen in der Möglichkeit, ohne Mühe Gemälde der verschiedensten Schulen verglei-

Abb. 1. Lodovico Carracci Vermählung der hl. Katharina

chen zu können, was bei der Mannigfaltigkeit der barocken Kunstrichtungen besonders aufschlußreich ist. Die Ausstellung kann selbstverständlich keinen lückenlosen Überblick geben, da man im wesentlichen auf die im Berliner Privatbesitz und Handel befindlichen Bilder angewiesen war. Einige große Meister wie Annibale und Agostino Carracci, Lanfranco, Pietro da Cortona und Domenichino fehlen ganz oder sind nur dürftig vertreten, weil ihre Hauptleistungen in Fresken und großen Altarbildern bestehen. Dagegen können andere, zum Teil auch kleinere Meister, in mehreren Arbeiten vorgeführt werden, weil kleines Format und ansprechendes Sujet ihren Bildern leichteren Zugang in Sammlerkreise verschafft.

Im ganzen ist aber die Auswahl groß genug, um einen allgemeinen Überblick über die wichtigsten künstlerischen Richtungen der italienischen Malerei von ca. 1580—1800 zu ermöglichen. Aufschlußreich ist dabei, daß auch schon in diesen mehr oder weniger zufällig zusammengekommenen 165 Bildern eine alle vorherigen Epochen übertreffende Mannigfaltigkeit, beziehentlich Verschiedenheit der künstlerischen Bestrebungen als auffallendes Charakteristikum der italienischen Barockmalerei hervortritt. So gibt es einfachste Kompositionen neben kompliziertesten, linear-plastische Malerei neben farbig gelöster, Anwendung von künstlichem Licht, imaginärem oder natürlichem Sonnenlicht, Lokalfarben neben differenzierten Valeurs. Gemeinsam ist jedoch allen Meistern der Drang zur Übersteigerung, d. h. zur Überbietung aller bisher dagewesenen künstlerischen Mittel. Unterstützt wird diese Vielfältigkeit durch den außergewöhnlichen Reichtum an Sujets. Neben die Heiligengeschichten tritt durch die humanistische Bildung die gesamte mythologische Welt. Außerdem spielen profane Darstellungen eine große Rolle.

Als in wirklichem Sinne eklektische Kunst, d. h. eine Kunst, die auf Grund eingehender Studien die besonderen Qualitäten der vorangegangenen Meister zu verbinden sucht, erweist sich auch auf dieser Ausstellung nur die bolognesische Malerei. Sassoferratos »Betende Madonna« (Bes.: Dr. Benedikt & Co.), eine seiner vielen in verschiedenen Variationen vorkommenden halbfigurigen Marienbilder, ist dagegen eine ganz naive Art von Eklektizismus, der mit dem bolognesischen »Programm« nichts zu tun hat. Vom rein gefühlsmäßigen Gesichtspunkt aus suchte sich der römische Meister Vorlagen für möglichst liebliche Andachtsbilder dieser Art. Für das Entstehen einer eklektischen Kunst, die in Leonardo, Michelangelo, Tizian, Raffael und Correggio ihre Meister sah, war Bologna durch seine geographische Lage prädestiniert. An der Grenze zwischen Ober- und Mittelitalien gelegen, Durchgangspunkt für alle nach Rom und Florenz Reisende, als zweite Hauptstadt des Kirchenstaates von politischer Bedeutung, war es der Treffpunkt für alle von Norden und Süden kommenden Strömungen. Auf künstlerischem Gebiet führte dieses Zusammentreffen nordischer und südlicher Elemente zu einer Synthese römisch-florentinischer und oberitalienischer Malerei. Von Lodovico, dem ältesten der drei Carracci, gibt die Berliner Ausstellung eine »Verlobung der hl. Katharina« (Bes.: Galerie Bieber, Abb. 1). Neben der deutlichen Anlehnung an den von Lodovico am meisten verehrten Meister Correggio zeigt dieses Bild in den schlanken Figuren und der kühleren Farbe die Aufnahme der Kunst des Parmigianino. Francesco Albanis große »Flora« aus dem Besitz der kgl. italienischen Botschaft weist da-

Michelangelo da Caravaggio Der ungläubige Thomas

gegen in Farbe und Komposition auf Tizian zurück. Während in Bologna diese eklektische Kunst durch Carlo Cignani (vgl. »Caritas«, Bes.: Dr. F. Haussmann) und G. M. Franceschino (vgl. »Noli me tangere«, Bes.: Galerie Rud. Schmidt & Co.) bis ins 18. Jahrhundert weitergeführt wurde, begründeten in Rom unter der Führung des Annibale Carracci die in der bolognesischen Akademie geschulten Künstler den Freskenstil und das Altarbild des Hochbarock. Von Bologna gingen auch die großen Meister des Helldunkels Lanfranco und Guercino aus. Auf der Ausstellung gibt besonders ein kleines Bild mit dem »Hl. Matthäus« (Bes.: H. Remak) einen Begriff von dem eigenartigen Reiz, der fast bei allen Gemälden Guercinos in der Verbindung von Farbigkeit und bräunlichem Helldunkel liegt. Zu der gleichen Zeit, in der sich die Bolognesen auf jene Weise mit den Meistern der Renaissance auseinandersetzten, schuf Michelangelo da Caravaggio in R o m eine naturalistische Kunst, die mit der Ästhetik der Renaissance endgültig brach. Eines seiner eindrucksvollsten Werke ist der »Ungläubige Thomas«, jetzt in preußischem Staatsbesitz (Abb. 2). Das Bild war 1815 mit der Sammlung Giustiniani nach Berlin gekommen, wurde aber als »ungeeignet« von der Museumsleitung nicht übernommen. Es ist eines der großen Halbfigurenbilder Caravaggios in braunrotem Ton mit starkem Lichteffekt wie sie auch bei seinen Schülern sehr beliebt waren. Mit besonderem Erfolg hat hier Caravaggio äußersten Naturalismus und höchste seelische Gespanntheit durch eine einfachste, auf einen einzigen Punkt konzentrierte Komposition erreicht. Licht, Farbe, Zeichnung dienen nur dem einen Zweck, das Hineinlegen des Fingers i n die Wunde — dem Bibelwort entsprechend — zu vergegenwärtigen. In einem Teil des Schülerkreises von Caravaggio bevorzugte man vor allem grau-

same Vorgänge, die in möglichst unverhüllter und spannender Weise dargestellt werden konnten. So besonders die Judith, bzw. die Tötung des Holofernes, die von Artemisia Gentileschi in einem Bild der Uffizien so grausig gemalt wurde, daß Carosellis Darstellung (Bes.: H. J. Brungs) dagegen sanft erscheint. Eine lieblichere Seite der caravaggesken Richtung zeigt ein kleiner, auch farbig sehr freundlicher Putto von Orazio Borgianni (Bes.: Gal. Matthießen). Von der Eigenart und Bedeutung dieses Meisters, der in Spanien starke Eindrücke von Greco empfangen haben soll, kann das kleine Bild allerdings nur eine geringe Vorstellung geben. Unter den übrigen caravaggesken Gemälden der Berliner Ausstellung fällt eine besonders schöne »Vanitas« des Utrechter Malers Gerard Honthorst (Bes.: J. Block) als unitalienisch auf. Es ist wohl ein Jugendwerk des Meisters, das, wenn noch nicht in Utrecht, so jedenfalls in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes entstanden sein muß. Gegenüber den späteren Werken Honthorsts, in denen er sich gleich seinen Landsleuten Dirk van Baburen und Terbruggen engstens an Caravaggios Naturalismus anschloß, unterscheidet sich diese Vanitas durch die Feinheit der Malweise, die sanfte Abtönung des Lichtes und die ruhige Komposition. Von dem vor allem in Sizilien tätigen Matthias Stomer sieht man eine »Sarah, die dem Abraham die Hagar zuführt« (Bes.: H. Überall). Das Bild ist ein typisches Beispiel für die im Caravaggiokreis beliebte Anwendung von Kerzenbeleuchtung. Welche verschiedene Möglichkeiten in der von Caravaggio geschaffenen Richtung lagen, geht am deutlichsten aus der Umwandlung hervor, die jene künstlerischen Prinzipien bei den Neapolitanern erfuhren. Als Zeitgenosse Caravaggios schloß sich der Neapolitaner Giovanni Battista Caracciolo gen. Battistello in engster Weise an den römischen Meister an. Caracciolo gehört zu jenen Künstlern des italienischen Barock, die, lange Zeit unbeachtet, erst neuerdings wieder gewürdigt wurden (R. Longhi, L'Arte XVIII; H. Voss, Jahrb. d. pr. Kunstslg. 1927 Heft 3, im Erscheinen). Eines seiner am meisten caravaggesken und zugleich reizvollsten Bilder ist eine Madonna mit Kind (Abb. 3), die sich seit kürzerer Zeit in Berliner Privatbesitz befindet und auf der Ausstellung zum ersten Male gezeigt wird. Die Auffassung der Maria mit dem schon halbwüchsigen Knaben entspricht ganz der Art, in der die Madonna und das Kind auf der »Heiligen Familie« des Caravaggio im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gegeben sind. Das Bild ist gleich dem »Doppelporträt zweier Ärzte als Cosmas und Damian«, das im vorigen Jahr in das Kaiser-Friedrich-Museum gelangte, monogrammiert. Auch fällt es wie jenes durch das fahle Inkarnat, die bläulichgrünlichen Schatten, die weichen schwarzen Haare und den dunklen Hintergrund auf. Caracciolos Farben und seine Art der Lichtverteilung sind jedoch trotz der engsten Verwandtschaft mit Caravaggio so jenseits jeder erfahrbaren Naturalistik, daß seine Gestalten trotz aller realistischen Zeichnung in eine übernatürliche Atmosphäre gerückt erscheinen. Auch der Neapolitaner Bernardino Cavallino verwendet die malerischen Errungenschaften Caravaggios, aber ohne im römischen Sinne Naturalist zu sein. Vielmehr sind seine Gestalten, wie die »Heilige Rosa« (Bes.: Dr. F. Rothmann), zarte, graziöse, feingliedrige Wesen ohne Schwere. Francesco Solimena, der Hauptmeister der dekorativen Kunst Neapels, behielt die starken Lichteffekte und die schweren Schatten — allerdings in oft sehr schematischer Weise — bis ins 18. Jahrhundert bei. (Vgl. »Geburt Christi«, Bes.: H. S. Brungs). Die Auflockerung des Konturs, die allgemein

am Ende des 17. Jahrhunderts eintritt, erfolgt bei ihm in weitgehendem Maße, aber ohne daß er damit eine lichtere Farbenskala verbindet. Seine Freskenmalerei krankt daran, daß er nicht zur Hell-in-Hellmalerei des Rokoko übergeht. Seinen seltenen Portraits dagegen gibt diese Schwere und Kühle des Kolorits einen eigenartigen Reiz, der wie bei dem »Damenbildnis« aus dem Besitz E. Remak an manieristische Porträts erinnert. Eine andere Seite der neapolitanischen Barockmalerei zeigt sich in Luca Giordanos »Philosophen«. Das Bild steht ganz unter dem spanischen Einfluß von Giuseppe Ribera, der lange Zeit in Neapel tätig war. Von Giordanos interessanter Wandlung zu einer lichten buntfarbigen Malerei, die sich durch seine venezianischen Studien vollzog, zeugt dagegen eine kleine »Ruhe auf der Flucht« aus dem Besitz der Galerie Bottenwieser. Andererseits ist wiederum ein »Diogenes«, der wohl dem Venezianer Pietro Negri zuzuschreiben ist, ohne den Einfluß der Kunst des Ribera nicht zu denken.

Abb. 3. Giovanni Battista Caracciolo, gen. Battistello · Madonna mit Kind

Gleich Neapel gelangte auch Genua, das auf der Ausstellung besonders gut vertreten ist, um 1600 zu einer selbständigen Malerschule. Entscheidend für ihre Entwicklung wurde neben Venedig die Anwesenheit flämischer Meister, besonders von Rubens und van Dyck. Auf flämischen Einfluß ist wohl auch eine sehr genial gemalte, höchst dramatische »Kreuzigung von Märtyrern« zurückzuführen (Bes.: W. Matthis, Abb. 4), die in graugrünem Ton mit nur wenigen kühlen blauen Tönen gehalten ist. Von dem genuesischen Hauptmeister der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Bernardo Strozzi, sind drei sehr wichtige Bilder ausgestellt. Die Madonna, die das Kind füttert (Bes.: E. Lang) ist eine wohl in Strozzis venezianischer Zeit entstandene Replik der für den Palazzo Rosso zu Genua gemalten »Madonna della pappa«. In der Anwendung von Licht und Schatten und der realistischen Auffassung der Darstellung zeigt sich eine

Abb. 4. Unbekannter Meister Kreuzigung von Märtyrern

dem Caravaggio verwandte Bestrebung, aber die weiche Malweise spricht für die Entstehung in Venedig. Der ganzfigurige »David« (Bes.: Gal. Dr. Schäffer, Abb. 5) verdankt dagegen seine Hauptwirkung dem buntfarbigen, lichten venezianischen Kolorit. Eine ähnliche Darstellung des David, aber in Halbfigur, befindet sich in der Dresdner Gemäldegalerie. Marco Boschini besingt in seiner »Carta del Navegar Pitoresco Dialogo ...« von 1660 einen David von Strozzi, den er in der Casa Bonfadina zu Venedig sah. Ob damit das Dresdner Bild gemeint ist oder der David der Berliner Ausstellung (früher Sammlg. Braß, Venedig), bleibt noch festzustellen. Sehr eng an Strozzi schließt eine Darstellung »Rinaldo und Armida« von Domenico Fiasella an (Bes.: Konsul Schleif), der wie Strozzi seinen Personen ein auffallendes Rot der Wangen gibt. Wohl nach niederländischem Vorbild sind hier die zwei Gestalten ganz groß an den vorderen Bildrand gesetzt. Von einem bis vor kurzem in Deutschland nicht vertretenen genuesischen Künstler Giovacchino Assereto, der durch R. Longhi (Dedalo 1926) in die moderne Kunstgeschichte eingeführt wurde, zeigt die Ausstellung eine schöne Pietà (Bes.: H. Remak) und eine kleine Skizze zu dem Moseswunder im Prado (Bes.: H. Remak). Die Skizze hat Verwandtschaft mit Bildern des Castiglione, während die Pietà zu den caravaggesken Gemälden des Meisters zu zählen ist. Von Alessandro Magnasco zeigt die Ausstellung neben drei Landschaften zwei interessante frühe Bilder: ein »Noli me tangere« und das Gegenstück »Christus und die Samariterin am Brunnen« (Bes.: H. u. E. Remak). Die Bewunderung, die Magnasco als einziger außervenezianischer Meister des Barock bereits 1910 in einem größeren Kreis des Publikums erfuhr — 1910 wurde in Berlin im Kunstsalon Cassirer eine Magnasco-Ausstellung veranstaltet — verdankt er jedoch vor allem der spritzigen »impressionistisch« aufgelösten Manier seiner späteren Landschaften.

Venedig war das ganze Seicento hindurch sehr unproduktiv gewesen. Das wenige, was hervorgebracht wurde, bewegte sich ganz im Rahmen der überlieferten Kunst des 16. Jahrhunderts. Ein typisches Beispiel dafür ist ein Bild wie »Eumenes und Roxane« von Alessandro Varotari, das in engster Weise an Tizian anschließt (Bes.: Gal. Ehrhardt.) Venedig hatte sich durch dieses Festhalten an der alten Tradition die malerische Einstellung des 16. Jahrhunderts bewahrt und zugleich das ganze Seicento hindurch die auswärtigen Künstler immer wieder auf das Studium der großen Venezianer des Cinquecento hingewiesen. Ein Bild von Giovanni Coli und Filippo Gherardi »Esther und Ahasver« (Bes.: Dr. H. Schäffer) (Abb. 6) zeigt in interessanter Weise, wie jene römischen Freskenmaler vom Ende des 17. Jahrhunderts sich an Paolo Veronese schulten und diesen Stil der dekorativen, bewegten Manier des römischen Spätbarock anpaßten. Es war nur natürlich, daß Venedig in dem Moment, wo die allgemeine Kunstentwicklung wieder nach stärkerer Betonung des Malerischen strebte, einen neuen Aufschwung erlebte und in engere Fühlung mit der französischen Kunst trat. Trotzdem aber läßt sich der französische Begriff des Rokoko auch auf die venezianische Kunst nur mit großem Vorbehalt und nur bei wenigen Künstlern anwenden.

Der einzige venezianische Maler des Settecento, der eine engere Verbindung mit der außervenezianischen Kunst des 17. Jahrhunderts aufweist, ist Giovanni Battista Piazzetta. Sein durch rostbraune Schatten hervorgerufenes Helldunkel, wie es eine schöne »Verzückung des Heiligen Filippo Nero« (Bes.: Dr. O. Burchard) zeigt, basiert noch ganz auf der Helldunkelmalerei des Guercino und Lanfranco. Ein wirkliches Rokokobild ist dagegen Sebastiano Riccis »Herkules und Omphale« (Bes.: W. E. von Simson): galant in der Auffassung, zart und hell in der Farbe, weich im Kontur. Viel mehr französisches Rokoko steckt jedoch in dem kleinen reizenden Bildchen mit »Ju-

Abb. 5. Bernardo Strozzi David

Abb. 6. Giovanni Coli und Filippo Gherardi Esther und Ahasver

piter und Kallisto« (Bes.: Prof. Glaser) von Jacopo Amigoni, der durch langen Aufenthalt in Paris wohl der französischste von allen venezianischen Settecentisten geworden ist. Das duftig gemalte Bild, das Amigoni auch selbst radiert hat, ist eines seiner kleinen Kabinettstücke, wie er sie in Paris ausbildete und in Venedig einführte. Auch die venezianische Porträtmalerei tritt seit Amigoni in engste Beziehung zur französischen Kunst. Von den bekanntesten Porträtisten wie Alessandro Longhi, Pietro Rotari, Rosalba Carriera zeigt die Ausstellung mehrere Stücke in Öl und Pastell. Etwas abweichend von der rein venezianischen Malweise, aber ebenfalls sehr französisch, ist das Bildnis dreier Maler (Bes.: E. Remak) von dem aus Parma stammenden Giuseppe Baldrighi, der in Paris vor allem unter Boucher gearbeitet haben soll. Das Bild stellt die drei Maler Baldrighi, Ferrarri und Callani dar und ist — wohl zum Scherz — von jedem dieser drei in gleicher Weise gemalt worden. Die zwei anderen Exemplare befinden sich in der Galerie zu Parma.

Gegenüber diesen französierenden Arbeiten sind die Fresken, sowie die Freskenentwürfe des venezianischen Settecento, von denen die Ausstellung eine größere Anzahl zeigt, rein italienische Malerei. Gemeinsam ist ihnen der aufgelöste Kontur und die Anwendung hellster Farben, wodurch die Grazie und die Leichtigkeit ihrer vielfigurigen Kompositionen erreicht wird. Zu besonderer Harmonie sind die beliebten rosaen, hellblauen und hellgrauen Töne in einer Deckenskizze des lange Zeit auch in Österreich tätigen Carlo Carlone verbunden. Am weitesten in der Auflösung des Konturs geht Antonio Pellegrini. In dem von ihm ausgestellten »Martyrium eines heiligen Bischofs« (Bes.: Dr. A. Brücher) sind die Abgrenzungen der einzelnen Gestalten und Objekte kaum festzustellen, so daß man den Eindruck einer ganz flüchtigen Skizze hat. Das Bild braucht jedoch nicht als eine solche angesehen zu werden, wie sich ja

Abb. 7. Giovanni Battista Tiepolo Tod des Hyazinthus

überhaupt im 18. Jahrhundert durch die Tendenz zur malerischen Auflösung der Begriff von Skizze und Bild teilweise sehr verwischt. Giovanni Battista Tiepolo hat jedoch in seinen gemalten Entwürfen einen besonderen Stil entwickelt, in dem die Elemente seiner Handzeichnungstechnik mit Elementen seiner Ölmalerei in genialster Weise verbunden sind. Die Berliner Ausstellung enthält drei bisher ziemlich unbekannte, besonders schöne Freskenentwürfe dieses Meisters, darunter den Plafondentwurf zu einem Deckengemälde im kgl. Palast zu Madrid. In dem »Tod des Hyazinthus« aus dem Bückeburger Schloß (Abb. 7) zeigt die Ausstellung aber eines der vollendetsten und schönsten Tafelbilder aus Tiepolos mittlerer Zeit. Ein Akt, wie der des Hyazinthus bedeutet noch einmal einen Höhepunkt italienischer Malerei. Und die Hyazinthe, die

Abb. 8. Giuseppe Maria Crespi Flucht nach Ägypten

an Stelle des sterbenden Jünglings erblüht, sowie die Malven im Hintergrund stehen kaum hinter den Blumenstilleben französischer Impressionisten zurück.

Von den Settecentisten außerhalb Venedigs fällt der Mantuaner Giuseppe Bazzani mit einer »Darstellung der Apostel bei der ohnmächtigen Maria« auf (Bes.: E. Lang). Sie zeigt eine ähnliche Farbenskala wie einige Bilder des Domenico Feti, der bis 1624 in Mantua tätig gewesen ist.

Auch Bologna brachte kurz vor dem endgültigen Versiegen noch einmal einen eigenartigen Künstler hervor: Giuseppe Maria Crespi. Ausser einigen religiösen Darstellungen zeigt die Ausstellung von ihm ein großes historisches, besonders apartes Bild, »Die Begegnung des Königs Jakob III. Stuart mit Don Carlo Albani an der Grenze des Kirchenstaates« (Bes.: Hugo Helbing). Wie bei fast allen Bildern Crespis, so leuchten auch hier die weißgelben Köpfe aus dem stark nachgedunkeltem Hintergrund heraus und geben jener historischen Szene ein gespenstiges Gepräge. In der Reihe dieser dunklen Bilder fällt eine Flucht nach Ägypten (Bes.: Gal. Fritz Gurlitt) (Abb. 8) durch ihre Buntfarbigkeit auf, die wohl darauf zurückzuführen ist, daß Crespi hier nicht auf den bei ihm sonst sehr durchgeschlagenen Bonusgrund gemalt hat. Im Zusammenhang mit Crespi ist auch eine sehr reizvolle »Tanzstunde« zu erwähnen, die unter dem Namen des Pietro Longhi ausgestellt ist (Bes.: Sanitätsrat Weiler). Dem Gegenständlichen nach steht sie mehreren Bildern Pietro Longhis ganz nahe, die Malweise ist aber typisch für Crespi. Da Crespi einige Zeit in Venedig und Longhi zu Lebzeiten Crespis in Bologna gewesen sein soll, ist eine solche Verbindung leicht erklärlich. Ein für Pietro Longhi ganz charakterisches Bild ist dagegen die »Venezianische Volksszene« aus dem Besitz von Ch. A. de Burlet.

Aus dem florentinischen 18. Jahrhundert sind zwei dem Matteo Bonechi zugeschriebene mythologische Szenen, wohl Entwürfe für Deckenmalereien, zu sehen (Bes.: Dr. F. Rothmann). In ihrer spritzigen Malweise, dem tiefen Blau und den hell herausleuchtenden Lichtern sind sie eigenartig genug, um den Schluß auf eine bisher noch wenig bekannte, aber nicht uninteressante florentinische Malerei des Settecento zuzulassen.

DIE SCHAFFENDE FRAU IN DER KUNST

In der neuentstandenen Kunsthandlung Johannes Hinrichsen im Berliner Künstlerhaus in der Bellevuestraße, das durch die großartige Schau moderner Franzosen durch Thannhauser unlängst eine neue Weihe erhielt, ist eine kleine Ausstellung „Die Schaffende Frau in der Bildenden Kunst" zu sehen. Es haben mitgewirkt u. a. Lulu Albert-Lasard, Charlotte Berend, Meta Cohn-Hendel, Dora Hitz, Paula Becker-Modersohn, Maria Slavona, Augusta v. Zitzewitz, Käthe Kollwitz, Lis Hildebrandt, Franziska Bruck, Emy Roeder, Milly Steger, Renée Sintenis.

In seiner „Beobachtung über das Schöne und Erhabene" hat Kant 1764 gesagt: „Das schöne Geschlecht hat ebensowohl Verstand als das männliche; nur ist es ein schöner Verstand, der unserige soll ein tiefer Verstand sein." Dieser Satz hat lange als ein Dogma gegolten. Die Meinung ist verbreitet, daß Frauen am besten liebenswürdige, elegante, geschmackvolle Kunst machen. Das kommt wohl aus dem lang geübten Dilettantentum der jungen Mädchen her, das sich seit Jahrhunderten mit Blumen und Porzellanmalerei und leichtem Aquarell beschäftigte. Tatsache ist, daß die Dinge heute ganz anders liegen. Die elegante Kostümkunst, das Entwerfen von Modellen für Frauenkleidung hohen und internationalen Stils für die Bühne, Revuen usw. liegt nicht in den Händen von Frauen, sondern von Männern. Nicht anders ist es mit der Dekoration von Schaufenstern, mit der Bemalung von Porzellan, mit der Inszenierung von Bühnenstücken. Das Kunstgewerbe der Gegenwart ist mit geringen Ausnahmen ein Produkt von Männern, nicht, wie man nach der Kantschen Anschauung glauben sollte, von Frauen.

Sehen wir uns die weiblichen Vertreter der neueren Kunst genauer an, so bemerken wir, daß sie im Gegenteil nicht eine Note von Leichtigkeit, von Grazie, von Eleganz, von Weltlichkeit verbindet, sondern von Schwere, von Erdigkeit, von Weltenabkehr. Käthe Kollwitz, Emy Roeder, Renée Sintenis, Charlotte Berend, Milly Steger, Maria Slavona, Dora Hitz, Paula Becker-Modersohn haben alle gemeinsam eine ausgesprochene Mütterlichkeit, eine primitive Kreaturnähe, eine Richtung auf das Ewige, Schlechthingültige. Immer wieder hat Käthe Kollwitz Mütter und Kinder dargestellt, das Leiden derer, die geboren hat um das Fleisch, das sich von ihr getrennt; Emy Roeder hat den höchsten Punkt in ihrem Schaffen in der Figur einer Schwangeren erreicht, Paula Becker-Modersohn das Beste in ihren Kinderbildnissen gegeben und in großäugigen Köpfen von gesegneten Müttern. Landschaften von großem Niveau sieht man nicht viel von Frauen. Hier fehlt die Sehnsucht nach dem Aufgehen im All, nach dem Kosmos. Denn die Frau ist ja selbst ein Kosmos, ein Stück des Alls, in dem aufzugehen die Sehnsucht des Mannes ist. Aber wieder Blumen, Stilleben sind vorzüglich von Frauen gemacht worden mit derselben Liebe, mit demselben Eingehen auf das Einzelne, auf das Kreatürliche, das zu beobachten ist bei ihrer Schilderung von Kindern. Die Blume ist für die Frau auch eine Art von hilflosem Wesen, das sie mit ihrer Zärtlichkeit umfaßt. Aus dieser Erkenntnis heraus ist die Tierplastik der Renée Sintenis zu verstehen. Niemals vor ihr ist die Simplizität, die Hilflosigkeit des stummen Geschöpfes so vollendet dargestellt worden. Auf der anderen Seite fehlt aber der Frau durchaus die Fähigkeit, das „Charakteristische" herauszuholen, also Porträtist von großen Maßen zu werden. Hier hätte es jener scharfäugigen Unbarmherzigkeit bedurft, die eben nicht im Wesen der schöpferischen Frau liegen kann, insofern ihr Schöpferisches ihr gesteigertes Menschliche ist. Verfolgt man diesen Gedanken noch weiter, so wird es klar, daß es unmöglich eine hervorragende Karikaturistin geben kann, daß aber hinwiederum die Frau als Illustratorin Ausgezeichnetes zu leisten in der Lage ist, da sie vor allem die Möglichkeit des Sichhineindenkens in den Stoff besitzt, des träumenden Neuschöpfens einer dichterischen Materie in einer anderen Form.

Alle diese Dinge kann man in der Ausstellung bei Hinrichsen mit Muße beobachten, und man wird wünschen, einmal eine große, umfassende Schau über die künstlerische Arbeit der Frau kennenzulernen seit der Renaissance, seit Judith Leyster, Rosalba Carriera. Kuhn

KÖLN

In der richtigen Erkenntnis, daß nur Veranstaltungen großen Stils von wirklichem Nutzen sind, hat die Kunsthandlung Abels eine Ausstellung von Bildern und Zeichnungen Anselm Feuerbachs organisiert. Sie verstand es, ausgezeichneten, teilweise unbekannten Privat- und Museumsbesitz zu gewinnen. Das Bild, das Abels von Feuerbach gibt und das

dem Geschmack der Gegenwart entspricht, ist ein anderes als das des letzten Jahrhundertendes. Arbeiten der Frühzeit, in Paris bei Couture gemalt, überwiegen. Diese meist lockeren Skizzen interessieren schon wegen ihrer leichten Handschrift mehr als trocken ausgearbeitete Tafeln. Es ist, als ob die Schwankungen des Charakters auch in der Kunst Feuerbachs zu spüren wären. Ein Italienerknabe (1853) ähnelt der Malerei des Ateliergenossen Knaus. Die schlafende Nymphe (1852) erinnert an die Nachbarschaft Courbets. An Hauptwerken sieht man das Bildnis Otto Welcker, die Hamlet-Szene, die Mirjam. Ein prachtvoller Männerkopf der römischen Epoche (1858) entstammt Kölner Privatbesitz und ist noch unveröffentlicht. Als schönstes der 30 Gemälde sei das Porträt des zweiten römischen Modells, der Lucia Brunacci genannt, das von der noch lebenden Dame beglaubigt ist. In der Malweise erinnert es an die Pariser Zeit. Feuerbach erscheint bei Abels mehr als ein Vorläufer der Impressionisten denn als Nachfolger des Klassizismus. Wenn dadurch sein Schaffen anders betont wird als in vollständigen Übersichten, so ist das nur ein Vorzug der Ausstellung. Es wäre für Köln zu wünschen, daß sie sich auswirken möge, damit die Kunsthandlung den Mut und die Möglichkeit findet, Veranstaltungen gleichen Ausmaßes auch in Zukunft zu wagen.

*

Im Kölnischen Kunstverein hat man neben Elkans großer Schau und dem nicht immer erfreulichen Erbgut des Egger-Lienz die erste deutsche Ausstellung des bei Bozen lebenden jungen Österreichers Oscar Vonwiller gemacht. Er ist ein Außenseiter, in der Technik fast altmeisterlich, im Thema leicht romantisch. Er hat eine besondere und stille Art, Menschen und Landschaften in strengen Linien und hellen Farben zu sehen. Er ist einer der wenigen, die die Bedeutung des Weglassens begriffen haben. Hoffentlich wird man ihn wiedersehen und seinen Weg verfolgen können.

Alfred Salmony

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die „Große Kunstausstellung" im Künstlerhaus fesselt weniger durch die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten als vielmehr durch das Lokalkolorit, das den einzelnen Künstlergruppen anhaftet, die sich aus Künstlern aller Länder der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie zusammensetzen. Der wenig prägnanten, konservativen Kunst der Wiener und Steirer steht die herbe, monumentalisierende Kunst der Tiroler gegenüber, mit A. Walde, der seine Bilder aus breit aufgetragenen, ungebrochenen Farben gestaltet, als ihrem markantesten Vertreter. Für den Ungarn, der in der heimatlichen Erde wurzelt, ist eine satte, sonore Farbigkeit charakteristisch. Dagegen sind die reinen, flammenden Farben Vaszarys, die Linienschöne Csóks ohne französischen Einfluß nicht gut denkbar. Das Gesicht sudetendeutscher Kunst wird wiederum durch die nachhaltige Einwirkung jungdeutscher (vorwiegend expressionistischer) Malerei bestimmt. W. Klemm, einer ihrer Führer, von dem zwei schöne Eislandschaften herrühren, hat sich auch in Deutschland einen Namen geschaffen. Ebenso der vor nicht allzu langer Zeit verstorbene A. Brömse.
Die Ekstasen dieses Künstlers, dessen Angedenken die „Sezession" eine Kollektivschau gewidmet hat, sind in ihrer Phantastik und Leidenschaftlichkeit nur aus dem Geist der Spätgotik heraus (gesehen durch die Brille des Expressionismus) verständlich. Ein anderer Maler, der gleichfalls in den Fußstapfen der Alten wandelt, doch mehr mit kühl berechnendem Verstand als mit gefühlsmäßiger Anteilnahme, ist der in Florenz lebende V. Hammer („Mann mit Stimmgabel"). Jaeckel hat einen durch Auffassung, Formen- und Farbengebung packenden weiblichen Akt eingesandt, die beste Malerei der Ausstellung.
Im „Hagenbund" ist es vor allem die Schau der Laibacher slovenischen Künstlervereinigung, die Beachtung fordert. Erdverwurzelte, dumpfe Naturen von starker Triebkraft und verhaltenem Kraftgefühl. Kralj Fran und Kralj Tone (der weichere der beiden) Führer der Jungen. In Malerei umgesetzte Plastik von Mestrović. Bei Tone Anklänge an den Bauernbreughel. Vidmar Drago und Vidmar Nande Mittler der neuen Sachlichkeit. Ein Porträtist von nicht gewöhnlicher Ausdruckskraft ist Jakac Božidar. Pilon hat von den italienischen Veristen angenommen, während der modische Kos Gojmar die Bindung mit dem Impressionismus herstellt. Daß neben diesen so durchaus anders gearteten Meistern die heimischen Künstler vielfach an Interesse einbüßen, ist kein Wunder. Was sich daneben behauptet, behauptet sich kraft des Kontrastes, wie die Kollektivschau von G. Ehrlich mit ihren feinen Graphiken, Bildern und Skulpturen (unter denen besonders eine Bildnisbüste von Erika Tietze durch ihre Eindringlichkeit auffällt), die Schönmalerei von Tischlers Stilleben und die geschmackvollen Farbenzusammenstellungen des Schweizers

Paula Modersohn — Selbstbildnis

Ausgestellt in der Kunsthandlung Johannes Hinrichsen, Künstlerhaus Berlin

Hugin oder die zarten Harmonien des jungen Lerch.

Dürftiger als je ist die Ausstellung des „Bundes österreichischer Künstler" (auch „Kunstschau" genannt) ausgefallen. Keine Physiognomie. Von allem etwas. Nicht immer vom Besten. Kolig und Faistauer, oft — auch von mir — angegriffen, doch noch immer die stärksten, fehlen diesmal. Dafür eine Fülle zerquälter Bilder von P. Gütersloh. Zahlreiche, sehr ungleiche Landschaften von Zülow. Bisweilen gut disponiert, saftig im Kolorit, gobelinartig. Dann wieder ein wüstes Durcheinander von Form und Farbe. Einiges von Böckl (der wieder durch schwächere Arbeiten vertreten ist), Böhler, dem geistreichen Grazer Wickenburg und Stefferl. Eingegliedert die Gastschau von Aquarellen F. Masereels. Thema: die Straße. An Drastik der Schilderung hinter G. Gross und Dix (die auch den Pinsel besser führen) zurückbleibend. Schließlich sei noch kurz der hübschen Proben österreichischen Kunstgewerbes (Möbel, Metallarbeiten, Stoffe, Keramiken) und der schöngeformten Gläser aus Murano (Venini) gedacht, ferner der Architekturentwürfe der Hoffmannschule, der Frank und Wlach. Dinge, die zwar zur Buntheit des Ausstellungsbildes erheblich beitragen, zuweilen aber in ihrer Fülle vergessen lassen, daß es sich hier eigentlich um eine Ausstellung bildender Kunst handelt (deren österreichischer Charakter überdies durch die zahlreichen auswärtigen Gäste — neben Masereel ist noch eine Reihe französischer Graphiker vertreten — sehr beeinträchtigt wird).

Poglayen-Neuwall

PERSONALIA

Henry E. Huntington †. Der leidenschaftliche amerikanische Sammler ist am 23. Mai in Philadelphia im Alter von 77 Jahren gestorben. Das nächste Heft bringt eine eingehende Würdigung Huntingtons und seiner Betätigung als Sammler aus der Feder von Dr. L. Baer. n

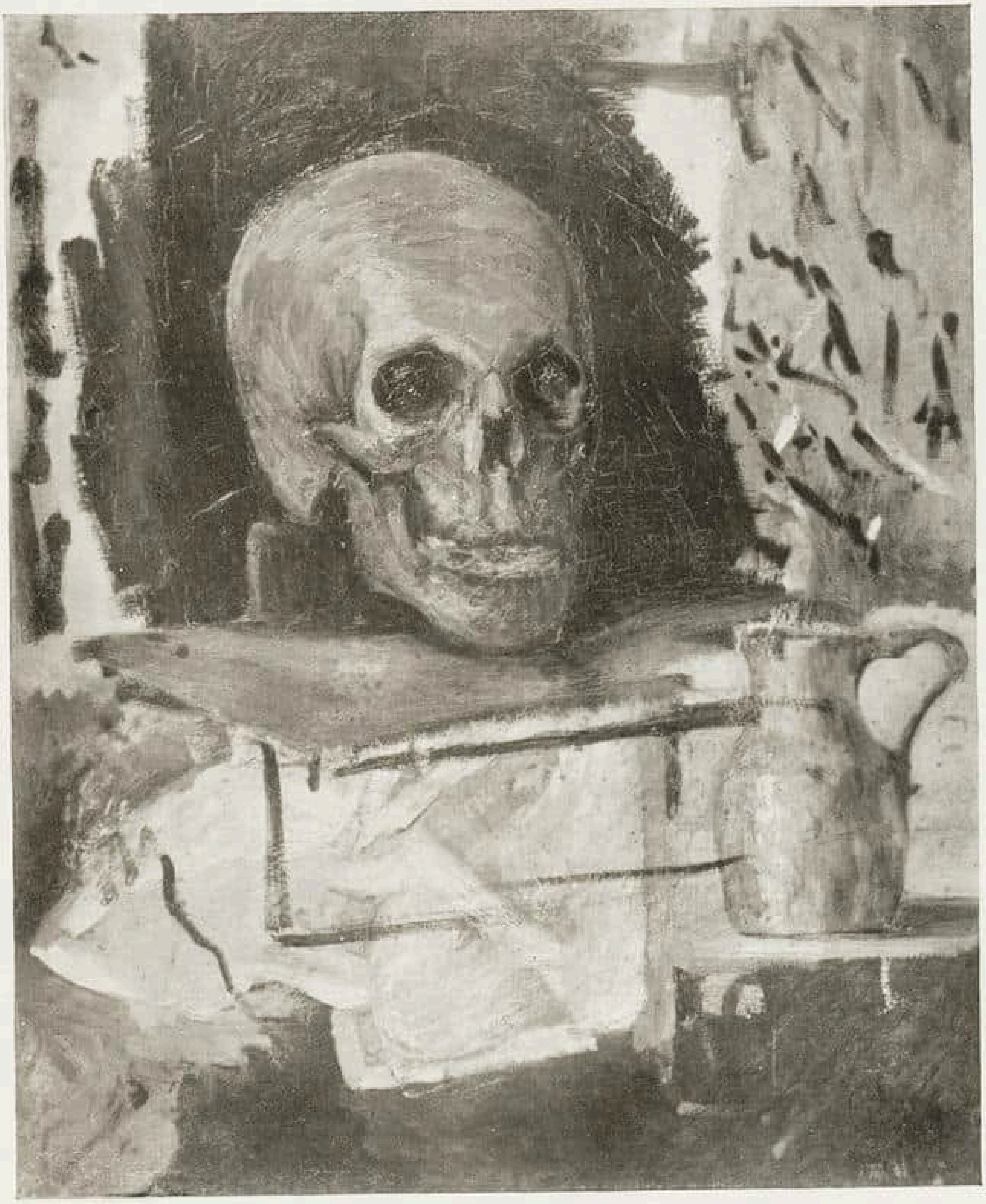
Hofrat Trenkwald ist „angeblich aus Gesundheitsrücksichten", nachdem er nicht länger als ein Jahr die Leitung des österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien inne-

gehabt, zurückgetreten. Mit seinen Agenden ist, als rangältester Beamter des Museums, Hofrat Schestag betraut worden. p.

Der bisherige Leiter der altchristlichen und mittelalterlich-italienischen Sammlung im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, Prof. Dr. Oskar Wulff, ist von seinem Posten zurückgetreten. Zu seinem Nachfolger wurde der bisherige wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. Fritz Wolfgang Volbach ernannt, der zum Kustos befördert worden ist.

BERICHTIGUNG

Der Druckfehlerteufel hat im letzten Heft des Cicerone die auf S. 348 reproduzierte Zeichnung von C. D. Friedrich um 100 Jahre vordatiert. Das Blatt ist — was unsere Leser bereits richtiggestellt haben dürften — am 8. Juli 1810 entstanden. B



Paul Cézanne Stilleben mit Totenkopf. Öl. Um 1873

Aus: Joachim Gasquet, Cézanne (Verlag Bernheim-Jeune, Paris)

KUNST-LITERATUR

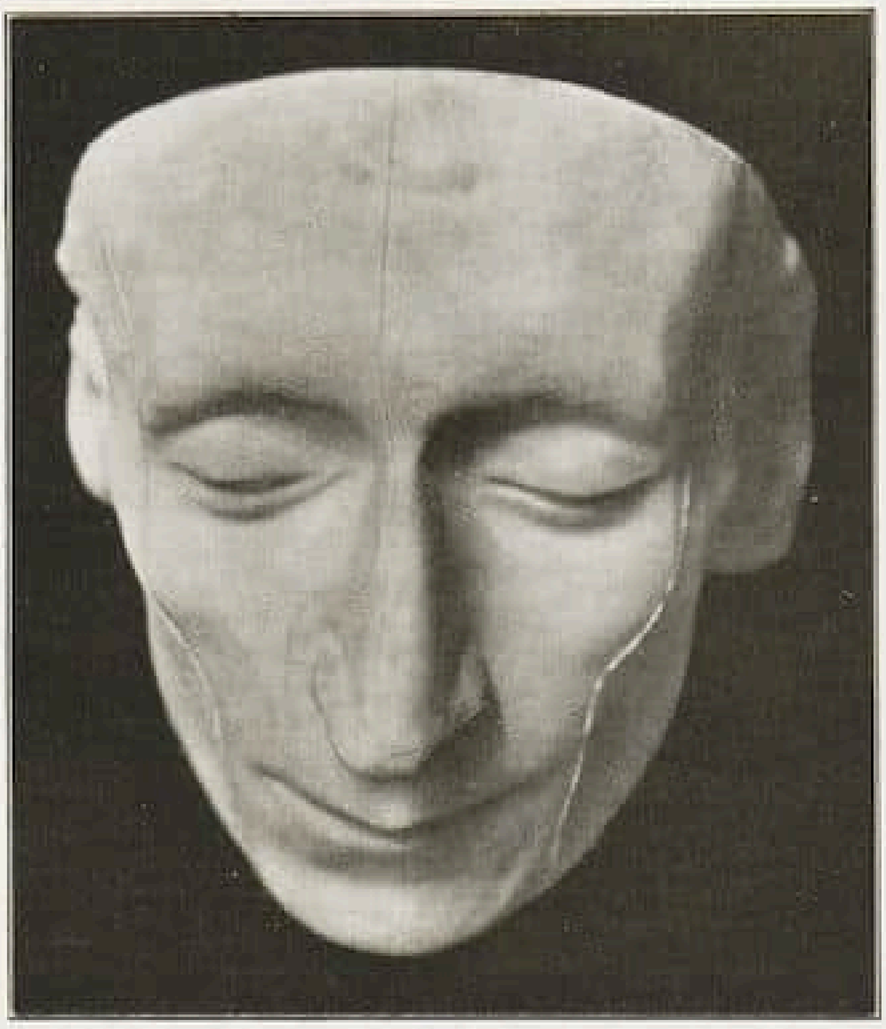
JOACHIM GASQUET: CÉZANNE. Nouvelle Edition. Paris. Bernheim-Jeune, Paris 1926.

An der Spitze des ersten Teiles dieser inzwischen zu Ruf gekommenen, neuaufgelegten Cézanne-Biographie steht als Überschrift: „Ce que je sais ou j'ai vu de sa vie" —
Dies ist das Signum des Buches, das nur eine Biographie und nicht mehr sein will. Aber ein Buch des Bekenntnisses an den Freund, das gemeinsam Erlebtes auf den Leser zurückstrahlt. Ein französisches Buch, dem jede andere Prätention als die des Nur-Schildernwollens vollkommen fern liegt, und daher so sympathisch und in allem Nebensächlichen erfrischend.
Bücher dieser Art sind bei uns fast undenkbar, weil deutsche Kunstbücher selten so vollkommen voraussetzungslos und undoktrinär sind. Dabei ist es nicht mal ein Heldenleben, das hier erzählt wird. Aber das Geschehen der Zeit ist in diesem Werk eingefangen. Der Leser erlebt ein Schauspiel, wenn auch nur ein alltägliches, ein von Blüten der Anekdote bunt umranktes. Die Jugend wird erzählt, eh bien! Paris, das Erlebnis Cézannes in Paris, ist das zweite Kapitel. Die Provence ein drittes. Dann ein gewichtiger Abschnitt „La vieillesse" —
Und unvermutet steht als Motto über dem zweiten Teil: „Ce qu'il m'a dit". Das ist echt französisch: Zurücktreten hinter dem Streit der Kritik; gewissermaßen anonym die Kunst des Meisters entwickeln!
Da gibt es drei prachtvolle Abschnitte: „Le motif", „Le Louvre" — oh, dieser Cézanne im Olymp der Götter großer Kunst — und „L'atelier" (wir würden sagen, Cézanne bei sich zu Hause). Als Einlage und Anhang: Farbentafeln, meisterhaft reproduzierte Zeichnungen, Autogramme und ein Anhang mit prächtigen Lichtdrucken, unter denen auch der hier reproduzierte frühe „Totenkopf" ist. Fast möchte man sagen, in diesem Buche spreche eigentlich nur Cézanne, so sehr tritt Gasquet, der Biograph, selbst zurück. Alles in allem ein liebenswertes Buch, das über Cézanne hinaus ein Zeitdokument ist. Bei uns Deutschen hat nur Meier-Graefe ähnliche Kunstbücher geschrieben. Biermann

LUDWIG-KIRCHNER-PUBLIKATIONEN

Vor mir liegen drei gewichtige Bücher über die Kunst Ernst Ludwig Kirchners: der graphische Katalog von der Hand Gustav Schieflers, prächtig ausgestattet vom Euphorion-Verlag, eine Auswahl der Zeichnungen, üppig mit Ton- und Farbtafeln geschmückt, vom Verlag Ernst Arnold in Dresden, mit einer Vorrede von W. Grohmann, und dann die Krönung an verlegerischem Luxus: Das Werk Ernst Ludwig Kirchners von W. Grohmann, Kurt Wolff, Verlag, München, die Entwicklung des Künstlers von 1902 bis 1925 lückenlos darstellend. Gemälde, Plastiken, Zeichnungen und Graphiken. Lichtdrucktafeln, schwarz und in Farben, Federzeichnungen im Text geben ein unübertreffliches Bild von der Kunst des Mitglieds der ruhmvollen „Brücke".
Ruhig durchblättert man die Bücher, ohne Leidenschaft. Die Zeit ist vorüber, da die Meinungen heftig zusammenstießen, die einen von „bocherie allemande" sprachen, die andern die letzte, einzigartige Offenbarung des deutschen Kunstgeistes sich manifestieren sahen. Als unverlierbares Besitztum erscheinen die Holzschnitte. Hier wurde nicht nur Neues, sondern auch künstlerisch Vollendetes gegeben. Die Wege, die hier gewiesen, werden so bald nicht verlassen werden können. Auch unter den Gemälden werden viele dauern. Kirchner besaß in seinen besten Jahren nicht nur die ungebrochene Intensität der reinen Farbe, sondern auch den sicheren Geschmack ihrer kompositionellen Verwertung. Er ist der Lyriker neben Pechstein und Nolde. Ein paar häßliche Häuser am Ufer werden ihm zum Garten Eden, zum farbigen Märchen, das in geheimnisvollem Lichte erglüht. Später ist das alles dann dünner geworden. Die Bilder wurden Teppiche, Gobelins. Dauernd aber blieb die Sicherheit des Aufbaus, die Strenge des Gefüges, der Instinkt für kompositionelles Gleichmaß. Im Gegenteil, die Unerbittlichkeit hat sich noch gesteigert. Der „Expressionismus" ist überwunden von einem fast überdeutlichen Demonstrieren der Gesetzmäßigkeit. Das „Bildmäßige" beherrscht Mensch und Landschaft. Alles muß sich seinem Willen fügen. Die Publikationen erlauben einen bequemen Überblick über den ganzen Entwicklungsablauf. Sie sind überaus verdienstlich. Genaueste Kenntnis des Materials von seiten Schieflers und Grohmanns, und die begeisterte Bereitwilligkeit der Verlage haben Werke entstehen lassen, die mit gutem Gewissen als vorbildlich gerühmt werden dürfen.

Kuhn



Maske Leopardi
Aus: R. Langer, Totenmasken (Verlag Georg Thieme, Leipzig)

RICHARD LANGER: TOTENMASKEN.
Georg Thieme, Verlag, Leipzig 1927.
ERNST BENKARD: DAS EWIGE ANTLITZ.
Frankfurter Verlagsanstalt, Berlin 1927.

Es erscheinen zu gleicher Zeit zwei Werke über das bisher kaum bearbeitete Gebiet der Totenmasken: ein Zusammentreffen, das nicht zufällig ist, sondern sowohl die Zunahme des Interesses für charakterologische Ausdrucksform als auch die Auflockerung und Erweiterung des ästhetischen Betrachtungsgebietes anzeigt.

Das tote Antlitz ist ja wie das Plastik gewordene Ausdrucksbild menschlichen Seins. Der Tod löscht gleich der allergrößten Kunst zufällige und unwesentliche, kleinliche Einzelheiten aus dem Gesicht des Menschen aus. Die künstliche und vom Willen gehaltene Maske wird von der unwillkürlichen Wahrhaftigkeit des Todes abgelöst.

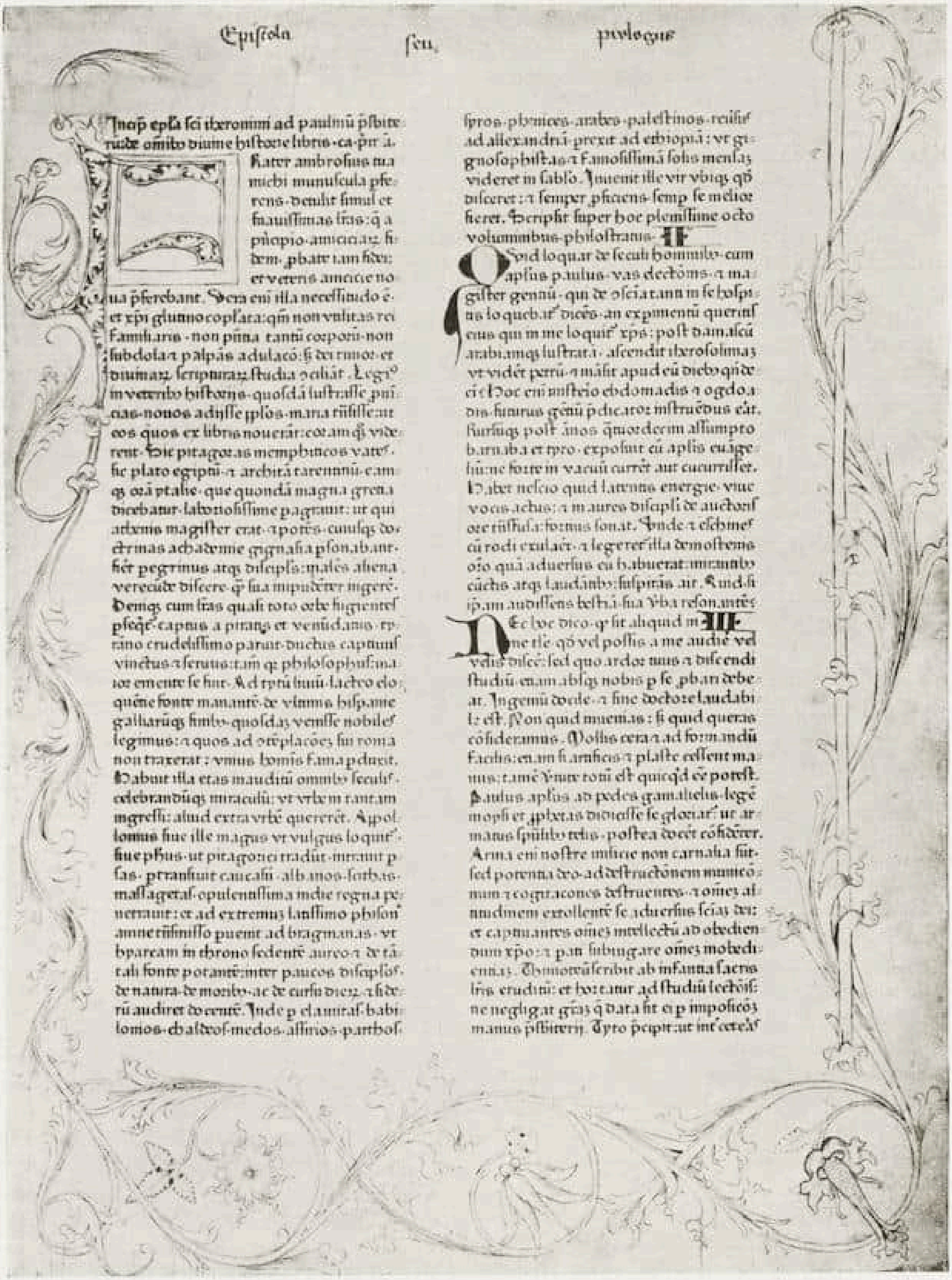
So steht man vor den echten Totenmasken zugleich mit tiefer Erschütterung und einer Scheu, die frägt, ob man das Recht hat, Menschen, die vor uns und mit uns gelebt haben, in solcher absoluten Hüllenlosigkeit zu sehen. Es ist interessant, die Reproduktionen der beiden Bände miteinander zu vergleichen. Dieselben Masken erscheinen durch zweierlei Aufnahmen gesehen, oft verschieden, so als ob man die gleiche Wesenheit in einem andern Bezug auf das Dasein erblicke. Die Einleitung der Langerschen Publikation von Prof. Hans W. Gruhle beschäftigt sich mit den psychophilosophischen Inhalten des Problems. Aus allen Erfahrungen der physiognomischen, phrenologischen, charakterologischen und psychographischen Wissenschaften bis auf unsere Tage, bis auf Klages und Kretschmar, ist über Entsprechung von Schädel- und Gesichtsformen und seelischen Eigenschaften wenig Positiv-Meßbares gefunden worden. Aber gewisse Formen werden intuitiv und manchmal auch bewußt als organische Zusammengehörigkeit empfunden und mit unwillkürlicher, sicherer Wertung belegt. Außerdem ergibt sich, daß trotz aller Veränderungen durch Einflüsse der Todesstarre und Entstellung durch Krankheiten und das Alter Weseneigentümliches bestehen bleibt.

Benkard behandelt mit reichen historischen Kenntnissen das Verhältnis der Totenmasken zu den Effigies. In einem Geleitwort teilt Kolbe das Verfahren zur Herstellung von Totenmasken mit. Das Abbildungsmaterial ist viel reicher als bei Langer.

Sascha Schwabacher

EIN EXEMPLAR DER MAINZER BIBEL VON 1462

Im Jahre 1926 ließ sich eines der ältesten und berühmtesten Klöster Österreichs die Erlaubnis des Ministeriums und des Denkmalsamtes zur Veräußerung eines kostbaren Bibelfrühdrucks erteilen, um aus dem Erlös Verbesserungen und Neuanschaffungen im Kloster vornehmen zu können. Es handelt sich um ein Exemplar der von Gutenbergs Mitarbeitern Johannes Fust und Peter Schoeffer 1462 in Mainz gedruckten Bibel.



Biblia Latina, Mainz, Johannes Fust u. Peter Schoeffer, 1462. Fol. I r. (Stark verkleinert)
Aus dem Besitz des Antiquariats Jacques Rosenthal, München

Bald hatte sich die Tatsache, daß dieses Frühdokument vom Platze seiner ursprünglichen Aufbewahrung abwandern sollte, bekannt gemacht. Aus allen Ländern setzten die Bemühungen ein, den großartigen Erstdruck für eine öffentliche Bibliothek oder eine große Privatsammlung zu gewinnen. Gegen die starke internationale Bewerberschar ist es nunmehr nach langen und schwierigen Verhandlungen dem Antiquariat Jacques Rosenthal gelungen, die Bibel in seinen Besitz zu bringen. Die von Fust und Schoeffer hergestellte Bibel ist die erste Druckausgabe der beiden Testamente, welche mit einem Datum erschienen ist. Der bekannte englische Inkunabelforscher Pollard nennt sie „vielleicht die schönste aller frühen Bibelausgaben". Sicherlich bedeutet sie nicht nur hinsichtlich der Schönheit des Satzbildes und der Vollendung der technischen Ausführung den Höhepunkt im Schaffen Peter Schoeffers, sondern sie gehört zu den großartigsten Erzeugnissen des Frühdrucks überhaupt.

Die einige Jahre früher erschienene 42zeilige Bibel Gutenbergs ist in den letzten Jahren wiederholt im Handel erschienen, wogegen die Fust- und Schoeffer-Bibel von 1462 im letzten Jahrzehnt überhaupt nicht auf dem internationalen Markt erschien. Fast sämtliche bekannten Exemplare befinden sich in öffentlichen Sammlungen. E

EINE MONUMENTALBRONCE DES AVALOKITEÇVARA

Im Besitz der Nederlandsch-Aziatischen Handelmaatschappij befindet sich zur Zeit die hier gezeigte Statue des Bodhisattva Avalokiteçvara, ein lamaistisches Stück des 18. Jahrhunderts, aus feuervergoldeter Bronce. Es handelt sich um die bekannte elfköpfige Form, die ihre Entstehung folgender Legende verdankt: Der Bodhisattva hat für die Erlösung der Menschheit gewirkt und glaubt sein Werk vollendet. Da muß er aber wahrnehmen, daß die Höllen sich allmählich wieder mit Sündern füllen, daß also sein Werk vergebens gewesen ist. Vor Schmerz zerspringt ihm das Haupt. Doch sein spiritueller Vater, der Buddha Amitābha, bildet nun aus den Stücken zehn Häupter und fügt dazu als elftes sein eigenes.

Die Darstellung dieser Form des Avalokiteçvara, der ja in Ostasien der Kuan Yin gleichgesetzt ist, ist nicht selten. Das vorliegende Stück aber ist durch seine monumentale Größe ausgezeichnet, es ist nicht weniger als 2,15 Meter hoch und damit eine seltene Probe für Monumental-Gußarbeit des 18. Jahrhunderts im Gebiet des Lamaismus, dessen plastische Leistungen aus dieser Zeit zu Unrecht gegenwärtig nicht gerade hoch bewertet zu werden pflegen. Gibt es doch darunter neben vielem rein Typischen und erstarrt Konventionellen nicht wenige graziöse Arbeiten, ganz zu schweigen von den kostbaren Porträtbroncen lamaistischer Geistlicher. Leonhard Adam

DAUMIER-VERSTEIGERUNG IN PARIS

Paris hatte den ersten großen Auktionstag seit dem Krieg: Händler der alten und neuen Welt in schärfstem Wettbewerb; Preise, die die Schätzungen um 20 bis 100 Prozent überstiegen. Die Preise für die Aquarelle Daumiers schwankten zwischen 200 und 400 000 Frs. Mit Unterstützung eines Mäzens ersteigerte der Louvre die kleine Tafel „Die Wäscherin" für 701 000 Frs. (Schätzungswert 600 000 Frs.). Als das Interesse des Louvre für das Gemälde bekannt gemacht wurde, enthielten sich die französischen und ausländischen Händler des Bietens; nur Herr Bureau jun. trieb den Preis weiter in die Höhe, was mit Zischen quittiert wurde. Nach Deutschland kamen das im Cicerone abgebildete Aquarell „Die Parade" (260 000 Frs.), „Der Zwischenakt in der Comédie Française" (265 000 Frs.), „Le Malade Imaginaire" (400 000 Frs.), „Der Schmied" (180 000 Frs.); von den Gemälden „Vergebung" (380 000 Frs.) und „Die Kunstliebhaber" (640 000 Frs.). Das Hauptstück der Bureauschen Sammlung, das Ölbild „Don Quijote und Sancho Pansa" (56:84 cm) erzielte bei einem Schätzungswert von 800 000 Frs. 1 290 000 Frs. Es ging an Knödler in New York. Die Geste des letzten Gegenbieters, des smartesten Händlers für moderne Kunst in der rue La Boëtie, war für die alte Welt symbolisch. Als sein Limit erreicht war, rief er, als wolle er noch Gnadenfrist erwirken: „On demande à voir!" Er setzte seine Hornbrille auf, nahm das Bild in die Hand, besichtigte es unter allgemeiner Heiterkeit sogar von der Rückseite und schloß kopfschüttelnd: „Je n'en veux plus." Armes Europa, dem die Trauben zu sauer geworden sind! — Für einen posthumen Bronzeabguß der „Emigranten" wurden 40 000 Frs. gegeben (Uhde). Auch gute alte Kunst wurde ausgeboten. Ein reizendes helles Eisbild von Van der Neer kam auf 53 000 Frs., „Franz von Assisi" von Greco auf 61 000 Frs., eine Rötelzeichnung von Watteau „Drei Figuren" auf 90 000 Frs. Gesamt-

Tibet. Bhodhisatva Avalokiteçvara (Padmapani)
Vergoldete Bronzefigur. Höhe 2,15 m
Bes.: Nederlandsch-aziatische Handelmaatschappij-Amsterdam

erlös des ersten Tages 8600000 Frs. Alle Preise ohne den Zuschlag von 19,5 Prozent. An einem anderen Maitag wurden für sechs Beauvaistapisserien aus der bekannten Serie der „Italienischen Feste" nach Boucher 5075000 Frs. bezahlt. Einer der Wandteppiche wurde vom Musée André-Jacquemart, das bereits das Pendant besaß, erworben. Ds

VOM BERLINER MARKT

DIE ERÖFFNUNG BEI THANNHAUSER

Die Firma Thannhauser aus München hat ihre neuen Räume in der Bellevuestraße eröffnet, um sich dauernd in der Hauptstadt zu fixieren. Es handelt sich um zwei Etagen von imponierendem Ausmaß, durch kundige Hand mit vielerlei Bildern von berühmten Namen angefüllt. Die untere Etage ist den Modernen und Modernsten vorbehalten, die ihre Visitenkarte jeweils durch ein prägnantes Stück abgeben — im oberen Stock werden die Großen des 19. Jahrhunderts gezeigt von Feuerbach, Marées, Menzel bis zu Liebermann, Slevogt und Corinth. Man findet Stücke von hervorragender Qualität, so späte Landschaften von Corinth und jenes berühmte Selbstbildnis des Meisters im braunen Rock von 1923, das lange in der Nationalgalerie hing, und das zum Erschütterndsten gehört, was der Unterzeichnete von ihm kennt.
Die Firma Thannhauser hat ihr Auftreten in Berlin mit jener grandiosen Franzosenausstellung eingeleitet, über die in dieser Zeitschrift Meier-Graefe ausführlich berichtet hat. Möge sie die Richtung auf die große Qualität, auf die Auswahl und vorsichtige Selbstbeschränkung beibehalten. Nicht die Massenhaftigkeit der Kunst ist das, was der Berliner sucht, sondern die hohe Qualität, den bewußt gegebenen Ausschnitt. 20 Jahre Paul Cassirer haben ein anspruchsvolles Publikum gezüchtet. K

Die Galerie Ferdinand Möller, die vorübergehend ihre Ausstellungen in das Haus ihres Verlages nach Potsdam verlegt hatte, eröffnet Ende Juni wieder Geschäfts- und Ausstellungsräume in Berlin, Schöneberger Ufer 38, an der Bendlerbrücke.

James Ensor Der Zorn. Original-Radierung
Handkoloriert. 1904
Aus dem Katalog »Graphik und Handzeichnungen aus sechs Jahrhunderten« des Graphischen Kabinetts G. m. b. H., München

ZU DONATELLO

VON PAUL SCHUBRING

Der Kardinal Rinaldo Brancacci ist in Neapel am 27. März 1427 gestorben. Die Erben in Florenz, derselben Familie angehörend wie die Auftraggeber Masaccios, haben Donatello um ein Grabmal des Kirchenfürsten in S. Angelo a Nilo in Neapel, wo er bestattet liegt, gebeten. Donatello war damals in Pisa und hat das Grabmal seinen Gehilfen Michelozzo und Pagno di Lapo Portigiani in der Hauptsache übertragen. Die Madonna in der Höhe ist eine Arbeit Pagnos, das andere wurde bisher bis auf das herrliche Assuntarelief Michelozzo zugeschrieben. Ein erneuter Besuch der Kirche hat mich aber überzeugt, daß wir noch eine Figur dem Meister selbst zuweisen müssen: es ist die rechte der drei Parzen oder Karyatiden, die den Sarkophag tragen. Zwei dieser Figuren, die mittlere und linke, sind in der Tat von Michelozzo; dagegen verrät die rechte eine andere, bedeutendere Hand. Michelozzo ist leicht an seinen harten Falten zu erkennen, an einer gewissen glasigen Kühle, an der Haartracht und vor allem an einer billigen Simplizität, die Gewagteres vermeidet. So ist auch in Neapel die Art, wie die mittlere Parze steht und den Balken stützt, matt und verlegen. Die Falten laufen hart und flach; das Gewand fällt reizlos und ohne jeden Schwung herab, die rechte Hand hängt sehr anders im Bausch, als Donatello so etwas z. B. bei den Campanile-Statuen gemacht hat. Wie ganz anders wirkt dagegen die rechte Figur! Sie trägt nicht nur, sie tritt freudig heran; das Stützen des Armes ist ernsthaft, der linke Arm legt sich quer vor die Hüfte und bildet so für den rechten Ellenbogen eine Konsole. Mit großem Pathos fällt der Mantel in wallender Fülle von der linken Schulter zu den Füßen herab; unter dem linken Arm ist ein interessantes Nest und bei den Beinen dunkeln zwei Nischen. Der berühmte gekrollte Saum ist auch wieder da, an der linken Schulter. Vor allem aber müssen uns die geistvoll behandelten Haare überzeugen, daß hier kein anderer als Donatello selbst in Frage kommen kann. Michelozzo behandelt das Haar nach spätantikem Schema; Donatello gibt die Flut, das Spiel stolzer Strähnen. Es ist genau das gleiche Haar wie bei dem Marcus an Or San Michele und beim Abraham am Campanile. Stolz und breit bindet ein flaches Stirnband die Haarfülle zusammen und die Stirne ab. Dieses Band findet sich schon auf der gleichzeitig (1428) gegossenen Figur der Fede am Sieneser Taufbrunnen; auch die Maria des Assuntareliefs trägt eine tief abgebundene Stirne. Das Relief ist »schiacciato« behandelt; eine Rundfigur unterliegt anderen Gesetzen. — Donatellos Werk ist bekanntlich nicht reich an Frauengestalten. Vor Neapel hat er nur die Margarete am Georgsrelief, die Madonna des Grabmals Cossa, die drei Allegorien desselben Grabes und die Figuren des Sieneser Taufbrunnens gemacht; darunter ist keine einzige große Rundfigur, während große männliche Statuen reichlich vorhanden sind. Die erste große Frauengestalt ist die Vergine des Verkündigungstabernakels in Sa Croce, das doch sicher erst nach der römischen Reise, um 1435, entstanden ist. Wir gewinnen also ein wichtiges Stück, die einzige weibliche Statue Donatellos in den ersten 45 Jahren dieses Meisters. Ihrer Funktion entsprechend ist sie nicht von lebender Zartheit und Lieblichkeit erfüllt wie jene Königstochter, die Georg vom Tod befreit, sondern vom Pathos einer Norne, als Sargträger und Totenwächter. Wie milde und konventionell wirken daneben die drei allegorischen Frauen am Cossa-Grab!

Donatello

Michelozzo

Parzen vom Grabmal Brancacci

Neapel, S. Angelo a Nilo

Donatello — S. Sebastiano
Paris, Musée André

Venturi (Storia dell'arte ital. VI 262 ff) stellt sich sehr anders zu diesen Fragen: er weist Donatello an dem Grabmal außer dem Assuntarelief die beiden Putten in der Höhe mit den Tuben, dann die zwei Vorhangengel und den Kopf des Kardinals zu. Von den Karyatiden spricht er gerade die mittlere Donatello zu, in der wir Michelozzos Art sehr deutlich charakterisiert finden; unsere rechte Trägerin »pare sbalzata afatica da metallo«. Es hat keinen Zweck mit Venturi zu disputieren, er decretiert und der Erdkreis hat zu lauschen.

Ebenfalls in die Welt Donatellos führt jenes Bronzerelief der Marter S. Sebastianos, das das musée André in Paris besitzt und längst durch Courajod und Bode als Donatellos Arbeit um 1450 in die Literatur eingeführt ist. Während nach der Sage die fromme Christin Irene dem losgebundenen Heiligen Öl in die Wunden gießt und ihn dadurch am Leben erhält, tritt hier ein Engel mitten im Pfeilhagel auf den Dulder zu und reicht ihm die Palme des Sieges. Dieser Engel entspricht im Typus dem der musizierenden Engel am Paduaner Altar;

der nackte Leib Sebastians erinnert an den Paduaner Kruzifixus. Ungewöhnlich ist die Säule; Sebastian ist meist an einen Baum gebunden. Das Gesicht Sebastians hat beinahe Porträtzüge; wir erinnern uns daran, daß auch in Ant. Pollaiuolos Sebastianbild in London Porträts vorkommen. Das Relief ist größer als eine Plakette und doch nicht groß genug für ein Hausaltärchen. Für eine Paxtafel ist es zu stürmisch im Thema. Vielleicht ist es zum Andenken an einen Toten gegossen worden, dem das Schicksal hart mitgespielt hat. Madame André bekam das schöne Relief aus der Sammlung Piot in Paris. Courajod hat bekanntlich in der Hamburger Kunsthalle eine Zeichnung gefunden, auf der unser Stück mit anderen Reliefs abgezeichnet ist; er datierte die Zeichnung um 1500. Darunter befindet sich auch ein Elfenbein-Diptychon, das sich im 18. Jahrhundert in der Florentiner Familie der Gaddi befand. Er meint, wohl alle die hier skizzierten Reliefs seien Eigentum der Gaddi gewesen, auch dieser Sebastian.

Ein drittes donatelleskes Stück sah ich bei Herrn Böhler in Luzern, einen farbig höchst reizvollen Stucco einer Madonna aus der Schule Donatellos. Und zwar handelt es sich um jenen frühen Stil, den in Berlin die Madonnen Pazzi und Orlandini (letztere Schularbeit) vertreten. Ungewöhnlich für Donatello ist es, daß das Kind im rechten Arm der Mutter liegt; die Regel ist bei ihm wie auch bei Luca Robbia das Gegenteil, während Andrea regelmäßig das Kind auf den rechten Arm der Mutter setzt. Wie bei der Madonna Orlandini ist das Kind nackt und spreizt die Beinchen; in strenger Horizontale legt sich die linke Hand Marias unter sein Füßchen. Backe liegt an Backe; mit feiner Eleganz führt die Linie der Nase der Mutter an der Stirn des Kleinen herunter. Und nun noch eine Besonderheit: den Hintergrund bildet eine gerippte Muschel, die wir gut aus Donatellos Arbeiten der zwanziger Jahre kennen, am besten aus dem Tabernakel von Or San Michele. Berlin und der Louvre besitzen eine Plakette mit derselben Komposition wie unser Relief; ich möchte annehmen, daß diese Plakette eine Reduktion nach der größeren Komposition ist, nicht umgekehrt. Es liegt hier anders als bei dem Madonnenrelief mit dem erschreckten Kind (Berlin N 32), das eine vergröberte Nachbildung der Silberplakette im Kölner Schnütgen-Museum ist. Hier ist die Plakette das Primäre; sie kommt in Bronze noch öfter vor (Berlin, London). Unser Stucco wirkt in der Plakette zu voll, zu mächtig; Donatellos Plaketten haben durchaus etwas Illusionistisches, die Halbfigur der Madonna schwebt auf dem freien Grund und scheint in Bewegung sich uns zu nähern. Dagegen weist die Komposition unserer Plakette auf ein großes monumentales Relief, das durch die Nische räumlich in die Tiefe gedrückt wird. Jedenfalls weist der Stil in die zwanziger Jahre; Molinier datiert sehr unglücklich die Plakette in das Ende des Jahrhunderts (Les plaquettes II N 372) und nennt sie allgemein: »école de Padoue«.

Ich benutze die Gelegenheit, um noch zwei andere Quattrocentoarbeiten bekanntzumachen, die ich im letzten Jahre kennen lernte. Ein Marmorrelief mit dem Haupt des Dorngekrönten (0,24 × 0,25) in der Galerie Sangiorgi in Rom war mir in Stuckwiederholungen bei Prof. Lanz in Amsterdam und im musée André längst bekannt; es trug in beiden Sammlungen den Namen Civitale, dem man ja gern Passionsköpfe der Savonarola-Zeit zuschreibt. Nun ich das Original in Marmor kennen lernte, glaube ich als Künstler den Meister der Mamormadonnen vorschlagen zu sollen, dessen wirklicher Name von G. de Ni-

Donatello (Schule) / Madonnenrelief

Luzern, Böhler

Fiamberti Der Dorngekrönte. Marmor
Rom. Gall. San Giorgi

cola als Fiamberti gefunden worden ist. Dieser sonst meist aus Madonnenreliefs und Kinderbüsten kekannte Schüler Antonio Rossellinos, der in Florenz, Pistoja, im Sienesischen (Colle di Val d'Elsa) und in Urbino tätig war, bietet hier einen Schmerzensmann, dessen Leiden und Tränen viel wilder wirken als etwa bei Civitales »Cristo flagellato« im Bargello. Die steilen und spitzen Zinken der Dornenkrone, der von Qual und Bitterkeit geöffnete Mund, die dicken Tränen aus den müden Augen bieten eine Schmerzensscala, die in Florenz mindestens ungewöhnlich ist.

In eine lyrische Welt führt dagegen die Tongruppe mit der »Communion der hl. Magdalena« bei Herrn Böhler in Luzern. Die Szene spielt in einer

Grotte, in der die gealterte Büßerin, nur vom Haarmantel bekleidet, kniet; zwei Engel neben ihr warten darauf, die Entseelte in die Wolken zu heben. Von rechts tritt nicht, wie die Sage eigentlich meldet, der Papst, sondern ein junger Diakon heran, um der Zerknirschten das Abendmahl zu geben. Derartige lyrische ins Genre herüber leitende Kompositionen entsprechen der Art Benedettos da Majano. Das Magdalenenthema hatte Donatello und seine Schule mit Monumentalität und erschütterndem Ernst erfüllt; man braucht nur an die Statue im Florentiner Baptisterium und in Sa Trinità in Florenz zu erinnern. Verrocchio und Lorenzo di Credi haben diese Sprache dann in stärkerer Vibration und Erregung fortgeführt. Aber die Florentiner Kunst familiarisiert sich gegen das Ende des Jahrhunderts; sie biegt das Dramatische ins Idyllische um. Die gleichzeitige deutsche Kunst betont das Pikante des von Haaren bedeckten nackten Leibes der Heiligen (Tilman Riemenschneider). Im Cinquecento verschwindet dann das Thema.

Benedetto da Majano — Communion der hl. Magdalena
Luzern, Böhler

EINE RUBENS-AUSSTELLUNG IN NEW YORK

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Zur Vorfeier des 350. Geburtstags des großen flämischen Künstlers (am 28. Juni) veranstaltete die New Yorker Gallery P. Jackson Higgs eine bedeutsame Ausstellung von sieben, meist neu entdeckten Gemälden des Meisters. Von diesen Werken waren nicht weniger als fünf Bildnisse; das sechste ein Gruppenbild; und nur das siebente eine kleine religiöse Komposition. Diese Auswahl ist für Amerika charakteristisch. Hier liebt man von allen Schulen und aus allen Zeiten ganz besonders das Porträt, das immer eine vornehme und zugleich auch neutrale Repräsentation gestattet, dabei die Wände schmückt, aber nicht, sozusagen, in unerwünschte Erregung versetzt. Da nun Rubens, wie der ganze in Bewegung schwelgende Barock, den Angelsachsen und dem von diesen beeinflußten Geschmack der sammelnden Amerikaner nicht »liegt«; da im besonderen noch immer ein starkes Vorurteil gegen den »Fleischmaler« besteht, so war es klug, in dieser kleinen Ausstellung zunächst nur solche Werke vorzuführen, die ihren Sujets nach dem Geschmack des amerikanischen Publikums von vornherein gerecht wurden. Auch legt man in Amerika auf Eigenhändigkeit eines Werkes den allergrößten Wert, und gerade bei Rubens weiß man, wie oft größere Werke nicht restlos eigenhändig sind. Die Auswahl war also vollkommen überlegt und man kann behaupten, daß New York noch nie eine solche Rubens-Ausstellung gesehen hat. Diese wird hoffentlich ihr Teil dazu beitragen, die Schätzung des Meisters endlich auch in Amerika zu festigen.

P. P. Rubens. Die erste Frau und der älteste Sohn des Künstlers

Zunächst ein kleines Selbstporträt des Künstlers, das etwa aus dem Jahre 1615 stammt und Rubens als fast Vierzigjährigen darstellt. Das Werk, früher der Sammlung S. Robinson - Lon-

P. P. Rubens Die hl. Familie

don zugehörig, ist bei der Seltenheit von eigenhändigen Selbstporträts des Künstlers von besonderer Bedeutung. Zeitlich steht es dem Selbstbildnis der Uffizien am nächsten, doch zeigt es den Maler ohne Hut.

Diesem Selbstbildnis gegenüber hing ein Doppelporträt der Isabella Brant mit Rubens' ältestem Sohne Albert (geboren 1614), ein Werk voller Verve und blühender Farbigkeit. Das Bild stammt aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim Palace, wo es in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Waagen gesehen und in seinen »Kunstschätzen« besprochen wurde. W. schreibt es der »späteren« Periode zu, doch ist es vielmehr im Jahre

P. P. Rubens Bildnis seines Beichtvaters Michele Ophoven

1615, und zwar im Herbst dieses Jahres gemalt worden. Dieses Bild ist übrigens mit einigen wenig günstigen, zum Teil durch die geringe Breite der Tafel bedingten Abänderungen als Vorlage für den einen Flügel des jetzt im Antwerpener Museum aufgestellten Triptychons benutzt worden, das Rubens für den 1617 verstorbenen Jan Miechielsen auszuführen hatte, das aber, wie bekannt, größtenteils von van Dyck gemalt worden ist.

Die kleine »Heilige Familie« gibt zeitlich ein Rätsel auf: Die fast überfließende, dem gestellten Thema entsprechende bewegungsreiche Komposition (eine Ellipse innerhalb eines Kreises) sieht wie eine echte Rubens-Adaption italienischer Vorbilder aus und hat Dr. Valentiner, der das Bild kennt, veranlaßt, es der Frühperiode, etwa 1605, zuzuschreiben[1]. Aber ihm fiel dabei

[1] Dieses Gemälde ist auch deswegen von besonderem Interesse, weil es unzweifelhaft das Original darstellt, nach dem der anonyme, mir leider unbekannte, in R. Oldenbourgs »Peter Paul Rubens« (Verlag R. Oldenbourg, München 1922) auf Seite 127 abgebildete Stich angefertigt ist. Dieser Stich, der natürlich das Bild im Revers wiedergibt, ist freilich eine so minderwertige Arbeit, und der Stecher hat sich außerdem auch im Hintergrund derartige Freiheiten erlaubt, daß es kein Wunder ist, daß Oldenbourg in seinem Text (Seite 109/110) meint, daß, da man zur Beurteilung dieses Bildes eben nur auf diesen unzulänglichen Stich angewiesen sei, Zweifel bestehen könnten, ob es sich hier überhaupt um eine Rubenssche Komposition handele. Hätte Oldenbourg das Originalgemälde gekannt, würde er sicher keinen Augenblick an der Echtheit gezweifelt haben. Übrigens kommt Oldenbourg auf Grundlage seiner eingehenden Erforschung der Rubensschen Stilentwicklung zu dem gleichen Ergebnis wie ich, nämlich, daß es sich bei diesem Ge-

P. P. Rubens Bildnis der Infantin Maria Anna

doch auf, daß die Technik der Malweise an gewissen Stellen eine spätere Entwicklung vorwegnimmt. Auch scheint die Madonna die Züge der Isabella Brant zu tragen, und die Heilige Anna die von Rubens' Schwiegermutter; möglicherweise sind die zwei goldlockigen Kinder des Malers eigene Söhne. Dann müßte man das Bild etwa in die Nähe von 1618 rücken, auf keinen Fall aber vor 1609 datieren. In dem Fall darf man annehmen, daß Rubens vielleicht auf ältere Kompositionsideen zurückgegriffen hat[1].
Der näheren Umgebung gehört auch das in seiner Schlichtheit monumental und lebendig wirkende Bildnis seines Beichtvaters Michele Ophoven an, den Rubens als Dominikaner, aber von Monsignore-Rang (sein Kragen zeigt innen

mälde um ein Werk etwa aus den Jahren von 1611—15 handelt, in welcher Zeit sich bei Rubens ein starkes Anlehnen an italienische Kompositionsweise, vor allem an Raffael kundtut. Daß ein solcher Stich nach dem Gemälde existiert, beweist, daß es ein bekanntes und beliebtes Werk des Meisters gewesen sein muß.

[1] Dr. L. Burchard macht dem Herausgeber die Mitteilung, daß seiner Ansicht nach diese köstliche Arbeit um 1610—12 entstanden sein dürfte und daß sich das Bild vordem in der Collection Lord Dartmouth befunden habe.

den Purpur dieser Würde) dargestellt hat. In gewaltigem Schwung fällt der schwarze Überrock, von ein paar parallelen Falten durchzogen. Er wirkt zugleich als Folie für das blühende Inkarnat des glänzend modellierten Kopfes; als Höhepunkt dann das bißchen Purpur des inneren Kragens und ein Werk höchster Farbigkeit steht vor uns. Auch dieses Bild trägt die Spuren größter Spontaneität. Mit welcher Lust ist nicht die Stirnlocke hingesetzt; wie sprechend sind die Züge, wie köstlich der milde Blick des alles verstehenden, vielleicht auch alles verzeihenden starken Mannes! Rubens muß ihn nicht bloß gut gekannt, er muß ihn geliebt haben. War er ihm ja in manchem verwandt: auch dieser O. ein Amateurdiplomat, der seine Tätigkeit für andere einmal fast hatte mit dem Leben büßen müssen. Noch ein zweites Mal, als Kniestück, hat ihn Rubens gemalt, mit redenden Händen, mehr zeremoniell, vielleicht für sein Kloster bestimmt. Dieses Bild hängt jetzt im Mauritshuis im Haag. Das New Yorker ist ihm aber an Lebendigkeit und an innerer Größe überlegen.

Aus Rubens zweiter spanischen Zeit, 1628, stammen zwei höfische Porträts, das des Königs Philipps IV. und das seiner Schwester, der Infantin Maria Anna, späteren Gemahlin Ferdinands III. Das Bildnis Philipps ist ein Triumph des modellierenden Malers. Dabei gibt Rubens diesem armen Erdensohne eine gewisse Haltung; doch welch ein Gegensatz zu Velasquez, der seinen Souverän als den spanischen Herrscher darstellt, so daß wir ihn, den Hellblonden, ganz unbewußt als dunkelhaarigen Vollblutspanier empfinden!

Auch bei der jungen Prinzessin deutet Rubens die »Habsburger Lippe« an, es bleibt aber bei der Andeutung, und er gibt ihr außerdem ein recht konventionelles Lächeln. Dafür muß aber sein Malerauge aufgeleuchtet haben, als er die Infantin in ihrem silbergrauen, von farbigen Juwelen wie Flammen übersäten Hofgewand vor sich sah! Und dieses vor einem leuchtenden, vom Hellen ins Dunkle übergehenden, da und dort von Lichtstreifen durchzuckten Blau als Hintergrund.

Den eigentlichen Mittel- und Brennpunkt dieser kleinen, aber aufregenden Ausstellung bildete das berühmte Bildnis von Rubens' hochverehrtem Gönner, des Erzbischofs Anton Triest von Ghent. Das Bild hat eine berühmte Geschichte und eine ausgezeichnete Provenienz. Es war in den Galerien von Edinburgh, Budapest, München und Düsseldorf ausgestellt und gehörte, bevor es in den Berliner Kunsthandel kam, zu den Meisterwerken der Sammlung Dr. Karl Lanz in Mannheim. Bode hat es als eigenhändiges Werk des Meisters, um 1625 entstanden, expertisiert und seine einzigartigen Qualitäten hervorgehoben. Auch in der älteren Literatur ist es bereits beschrieben und abgebildet, z. B. in Emile Michels Rubensbuch, London 1899. An der mit einer seltenen, gleichsam verhaltenen Sparsamkeit künstlerischer Mittel gearbeiteten und gerade deswegen so groß und überzeugend wirkenden, aufs feinste abgemessenen Komposition muß Rubens lange gearbeitet haben. Als aber die Komposition einmal fertig dastand, geschah ein zweites Wunder: ihre Ausführung ging in demselben feurig-stürmischen Rhythmus vor sich, der den schaffenden Rubens stets auf seiner Höhe durchflutet. Wie ein Meer wallt es durch die Falten des Gewandes; die Hände, das Gesicht werden unter dem modellierenden Pinsel lebendig, beginnen zu atmen; der ganze Körper lebt unter dem Gewande. Der rote Staatsstuhl, ein wahrer Thronsessel, leuchtet auf, wo ihn ein Lichtstrahl trifft; Atmo-

P. P. Rubens — Erzbischof Anton Triest von Ghent

sphäre scheint um diese imposante Gestalt zu weben; nur wie ein Echo, das die Größe des Dargestellten symbolisch begleitet, tauchen im Hintergrund großbehandelte architektonische Glieder, Säulen und Bogengänge auf und wiederholen in leiser Abwandlung die Farben des Vordergrundes. Nun ist es interessant, daß dieses kirchliche Staatsbildnis offenbar bald von anderen großen Künstlern der Nacheiferung für wert erachtet wurde und so eine Norm für diese Art Darstellungen geschaffen hat. Man denke nur an Velasquez berühmtes Papstporträt in Rom, das Innocenz X. darstellt und etwa 20 Jahre später als das Rubensbild gemalt ist, und ebenso an van Dycks Pariser Pinselzeichnung zu seinem Porträt des Kardinals Bentivoglio![1]

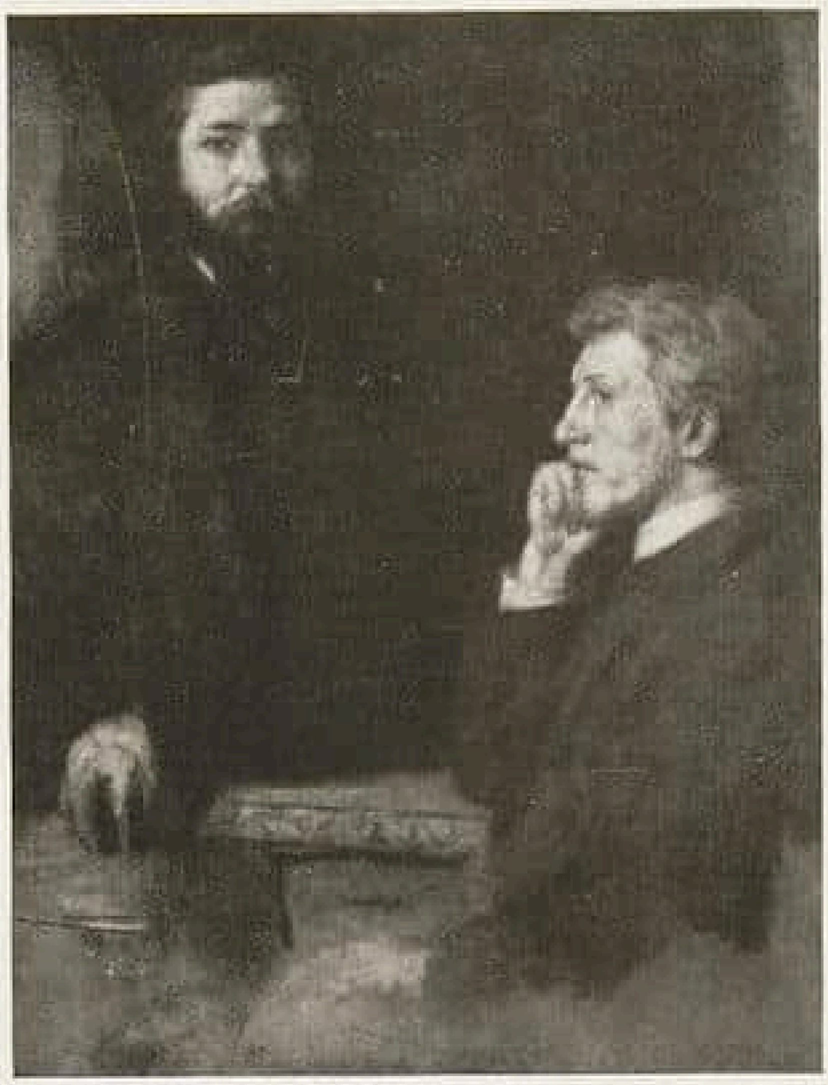
[1] Über diese verdienstvolle Rubens-Schau ist eine besondere, vorzüglich gedruckte illustrierte Veröffentlichung erschienen unter dem Titel: Exhibition commemorating the 350th Anniversary of Peter Paul Rubens. The Gallery of P. Jackson Higgs. New York 1927. (Die Schriftleitung.)

NEUERWERBUNGEN DER MANNHEIMER KUNSTHALLE

Lebendige Kunstinstitute! — wir haben nicht viele. Die Mannheimer Kunsthalle ist sicher eines der lebendigsten im Reiche. Und sie beweist, daß Tradition keineswegs Erstarrung werden muß. Die von Wichert begründete Tradition wird hier lebendig weitergeführt, und sie sichert dieser jungen Stätte den eigenen Wuchs. Unsere Zeit ist ja Gott sei Dank dazu gelangt, den Begriff des Museums aktiv zu machen: Aufzeigung, Entwicklung, Wirkung! Und die Mannheimer Kunsthalle, wo nach einem Wort des Begründers „das Licht auch nachts nicht ausgehen darf", stellt mit ihren stets sich verjüngenden Sammlungen, ihrem graphischen Institut und ihrer Bibliothek, mit ihren Ausstellungen und Vorträgen den Typus solcher regsamen modernen Kunststätte in bestem Sinne vor.

Die Fortführung der Sammlung ergibt sich eindeutig aus der Gründungsanlage: Moderne Kunst vom 19. Jahrhundert bis heute. Aber auch solche Eindeutigkeit läßt noch Auslegungsmöglichkeiten zu. So kommt es, daß man auch hier noch den jeweils bestimmenden Geist in den Schichten der Bestände ablesen kann. Und dies nicht nur in der Horizontale: zeitliche Fortsetzung ins Heute, — sondern auch in der Vertikale: Ergänzung und Ausbau des Früheren. So, wenn man unter der deutschen Malerei des späten Jahrhunderts die Landschaft Karl Haiders sieht, die hier gar nicht als Fremdkörper unter den Impressionisten, vielmehr als Akzentuierung des Ganzen nach einer bestimmten Seite hin wirkt. Eben nach jener Seite geschärften und merkwürdig distanzierenden und doch wieder mikroskopierenden Sehens, das unter dem heutigsten Erlebnis der Moderne, einem „gläubigen Realismus", wieder Ausdruck gewinnt. Die horizontal letzte Schicht der Erwerbungen, die Groß, Dix, Scholz, Kanoldt, — werden solcherweise vertikal gleichsam präludiert, ihr Erlebnis man möchte sagen: im tieferen Sinne historisch legitimiert.

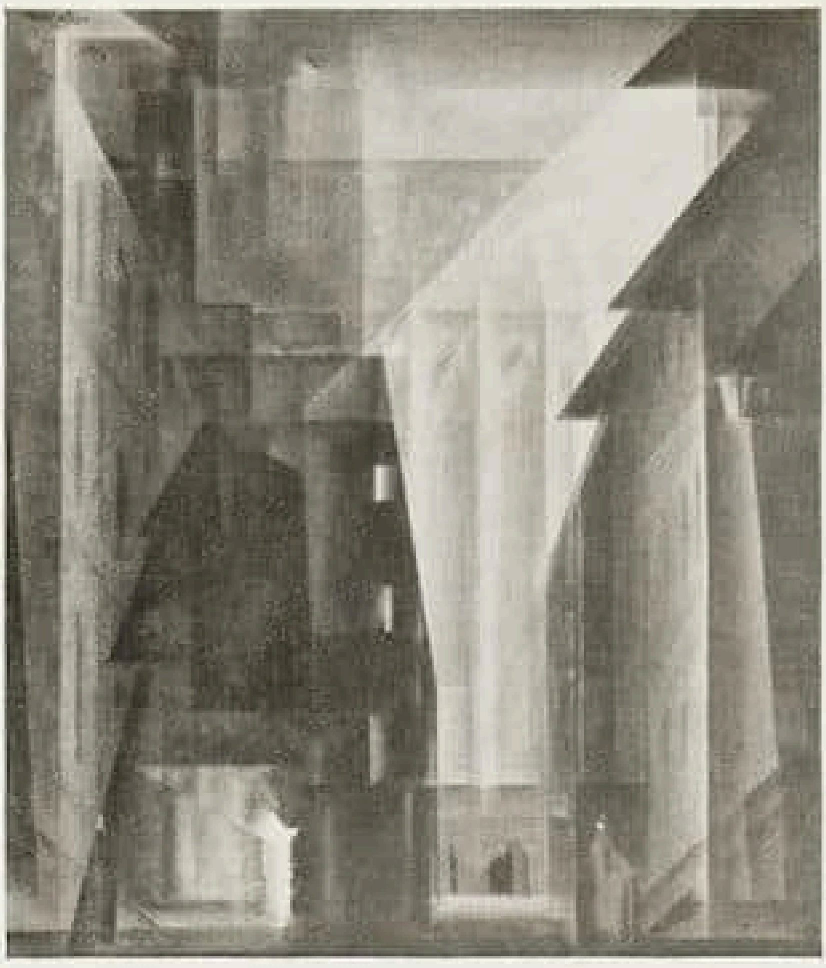
Aber nicht einseitig dieser Mythos der Sachlichkeit ist es, mit dem Hartlaub, Wicherts Nachfolger, dessen Sammlung nun imprägniert. Er wahrt den objektiven Charakter in der Ergänzung, die vom Sinn dieser Kunsthalle vorgezeichnet ist. Ja, es bedeutet verstärkte Objektivierung, wenn nun historisch Cäsuren geschaffen werden, sogar in der Trennung der Meisteroeuvres, die zwei Epochen angehören (z. B. Trübners in die vorimpressionistischen und in die impressionistischen Bilder, jene in der Hängung vor —, diese spätergerückt). Damit sind Entwicklungskomplexe geschaffen, die aus ihrem eigensten Gesetz heraus auf Abrundung drängen. Es verdeutlicht die Physiognomie des Komplexes zwischen Romantik und Impressionismus, wenn der an seinem Beginn stehende, hier so schön vertretene Schirmer am Ende noch einmal aufklingt in der eben erworbenen größeren Landschaft von Albert Lang von 1879, die für eine differenziertere Betrachtung wieder zwischen dem jungen Trübner und Schuch steht. Der naturalistische Pol dieser Epoche fehlt noch: Leibl! Der idealistische ist jetzt in seinen drei Hauptvertretern aufgezeigt: zu Feuerbach sind noch Böcklin und Marées erworben worden. Von Böcklin ein für die populäre Meinung abseitigeres Stück: Bildnis der Frau M. Godmann aus der Züricher Zeit (1889), in dieser Atmosphäre besonders am Platz in seiner streng gearbeiteten, an Altmeisterliches anklingenden Art, und den „Maler" Böcklin reiner aufzeigend — gerade in seiner Gequältheit — als die üblichen romantisch-poetisierenden Mythologien, wo der Phantast den Maler übertönt. Daß es gelungen ist, das Doppel-



Hans Marées Doppelporträt Hildebrandt-Grant
Neuerwerbung der Mannheimer Kunsthalle

Oskar Kokoschka — Kloveniersburgwall in Amsterdam. 1925
Neuerwerbung der Mannheimer Kunsthalle / Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

bildnis Hildebrand-Grant von Hans von Marées zu erwerben, darf als besonderer Wertzuwachs bezeichnet werden. In diesem Bild hat man auf kleiner Fläche konzentriert den Inbegriff dieses Schaffens: äußerste Intensität der Form, dargestellt an einem menschlich gestaltvollen Dasein. Aus dem Gegeneinander von Frontal und Profil die raumschaffende Energie, die beiden Einzelnen in reifes Beieinander geschlossen, umsponnen von dunkeltreibenden Leben. Was für unheimliche Kräfte hat dies schwere Ringen doch in sich gesammelt!
Vom deutschen Impressionismus empfängt man durch die neue Einteilung eine schöne geschlossene Wirkung, vom späten Trübner bis zum späten Corinth. Neues kam nur in einem Stilleben von Lovis Corinth dazu: „Stilleben mit Schinken", aus einer hier noch nicht vertretenen Epoche des Künstlers, und aus diesem Gesichtspunkt der Vervollständigung des Oeuvres sicher begrüßenswert: aufbrechende Farben, zündendes Schwarz über bleiernem Grau, schroffe Formwillkür impressionistischen Zufalls, — als Ganzes weniger geschlossen wirkend als manches Frühere und Spätere, was hier hängt. Es ist ja immer wieder die Frage bei solchem Ausbau einer Zeitepoche, ob wir ihre kraftvollsten Erscheinungen möglichst komplex hinstellen, oder ihre komplexe Erscheinung möglichst vielseitig darstellen sollen. Ersteres zeitigt Kompromisse in schwächeren Stücken eines Meisters — wie oft bei Corinth! —, letzteres droht ins Uferlose zu versanden. Dennoch möchten wir hier noch einige Erweiterung wünschen (Paul Baum, Woldemar Rösler!).
Solche Erweiterungen könnten dann auch die Berührungen des deutschen mit dem französischen Impressionismus deutlicher zeigen, und sei es auch nur, um die Verselbständigung der deutschen Malerei hinter dem Impressionismus um so drastischer zu beweisen. Jedenfalls, die französische Folie wäre im Mannheimer Franzosensaal in für Deutschland seltener Vollständigkeit gegeben. In diesen Franzosensaal ist ein sehr schöner neuer Utrillo gekommen, ein besonders gutes Stück dieses merkwürdigen Malers, weniger passiv im Bau als die üblichen, und in der Farbe von jener schimmernden Köstlichkeit, die in Utrillo den legitimen Erben französischer Meisterlichkeit begrüßen läßt. Dazu ein guter neuer Vlaminck. Kubismus fehlt noch ganz.
Dann die deutsche Abteilung. Da der Frühexpressionismus so wichtig wurde für die Anlage der Sammlung unter Wichert, mußten zunächst dessen Wegbereiter aus Nord und Süd repräsentativ dargestellt werden:



Lyonel Feininger Barfüßerkirche. 1926
Neuerwerbung der Mannheimer Kunsthalle

Hodler und vor allem Munch. Von Hodler ist eine sehr schöne „Thunerseelandschaft“ (1910) erworben worden, eines jener Bilder, die Hodlers Größe halten werden, wenn uns sein Flächen- und Linienpathos längst versunken ist. Diese Landschaft glitzert und tönt, und ihre Bergkonture säumen kristallen die „Figur“ des Bildes. Der erste Munch, der hier einzieht, stammt aus jener glücklichen Zeit, da der Visionengehetzte zum erstenmal Ruhe fand im gütigen „Haus Linde“. Dessen „Garten“ ist da gemalt (1903), im Vordergrund letzte verwehende Schrecken, in die Tiefen aber jene stolz beschwingte Kraft, jene jauchzende Natur voller Versöhnung, die hier dem Künstler sich entringt, von heiligen Rhythmen getragen. Wer unter seinen Nachfolgern hielt diese urtümliche Kraft? Da hängen sie alle, die Brückeleute, — und nirgends wie hier überläuft einen so stark die Frage: Was von dem allen bleibt? Dabei sind sie hier gut vertreten: Wichert wußte, was er hängt! Und doch — so dünn und zerfasert, daß man die wahren und glühenden Impulse, die dies schufen, nur mehr wie Schemen hinter diesen Farben geistern sieht. In diese Schar wurde ein Chagall aufgenommen: Ansicht von Witebsk, — ein in sich federndes, durchleuchtetes Bild mit dem geisterhaften Klang sehr leichten Blaus (auf schweren Formen) und fantasmogorischen Gelbs im Turmgespinst der Stadt im Grunde (1920). Letzter Ausklang des großen jungen Chagall! Bei Kokoschka trieb die Entwicklung in gewissem Sinn umgekehrt. Er kam aus Zartestem, fast Medialem, und griff dann immer derber in Farb- und Weltwirklichkeiten hinein, bis heute diese Landschaftsimpressionen vor uns stehen, mit denen er so viel Erfolg hat. Aber neben diesem neuerworbenen: „Kloveniersburgwall in Amsterdam“, einem farbig sehr lebhaftem Bild der letzten Zeit, das von starker Erlebnisfähigkeit zeugt, hängt der „Dr. Forel“ des jungen Kokoschka, — und beweist, daß innere und äußere Erlebnisfähigkeit verschiedene Grade von Kunst garantieren.

Im weiteren Ausbau der Sammlung hat sich Hartlaub entschlossen einer Richtung der heutigen Malerei zugewandt: jenem unter „Verismus“ notdürftig gefaßten Streben nach exakter dinglicher Wiedergabe des Geschehenen und oft krasser Betonung eines Charakteristischen bis zur Tendenz. Hier steht neben dem Klassisch-Kristallenen eines Kanoldt das Dismorph-Romantische eines Mense, dann wieder neben dem Tendenziös-Romantischen eines Dix das Brutal-Realistische eines Groß, neben dem Naturrealisten Scholz steht der konstruktiv-naturalistische Davringhausen usw. Man wird also gut tun, mit der Benennung einstweilen noch abzuwarten, desto mehr das Einzelnschöpferische zu betonen. Das ist am fraglosesten bei Groß.

Dies „Bildnis Max Hermann-Neisse“ hält in seiner unerbittlichen Wucht die Kräfte der Aussage zusammen und hat doch trotz aller unheimlichen Statik des Aufbaus nichts aufgegeben von der zerrüttenden Dynamik jenes (gleichfalls neuerworbenen): „Blick in die Großstadt. Zwei Bilder von Dix: „Der Arbeiterjunge“, drastisch, grün vor Ressentiment, — und „Die Witwe“: hohes Können (der Schleier vor der Mauer!), brutale Formsucht (nicht -wille!: die Fensterbrüstung in der prallgelben Mauer!) und so viel romantische Sehnsucht in diesem ganzen „Tatsachenreferat“. Scholzens „Grötzinger Landschaft“ hat etwas vom Geiste des jüngeren Canaletto (nicht von der Form!), von jenem Geiste leiser Achsenverspannungen und Durchdringungen des Sichtbaren. Kanolds: „Stilleben“ züchtet sich zu feiner Geistigkeit hinan, die uns Feininger am reifsten bietet. Daß durch die jüngste Erwerbung seiner „Barfüßerkirche“ nun auch er hier vertreten ist, beweist, daß die wahren die höchsten Werte unserer Zeit erkannt werden. Davringhausens „Selbstbildnis“, das Ergebnisse des „abstrakten Sehens“ verarbeitet, kündet Ausbau nach dieser Seite hin an. Dr. O. Schürer

AUSBAU MOSKAUER MUSEEN

Das rapide Tempo und die Neuerungslust, welche für das ganze ökonomisch-soziale Leben der Union der Räterepubliken charakteristisch bleiben, gelten auch für den Ausbau und die Organisation des Moskauer Museenkomplexes. Alles ist hier noch in Bewegung, und einschneidende Um- und Neugestaltungen sind immer noch an der Tagesordnung. Letzthin hat die kleine Zwjetkoff-Galerie zu existieren aufgehört, und ihr Bestand ist an die Tretjakoff-Galerie übergegangen. Das Verschwinden der Zwjetkoff-Galerie, welche ausschließlich der neueren russischen Kunst gewidmet war, aus dem Moskauer Kunstleben, wird hier kaum viel Bedauern wachrufen. Ihr Gründer, der sie seinerzeit testamentarisch der Stadt Moskau vermacht hatte, war kein Mann von feinem Kunstgeschmack, und was er von moderner russischer Malerei erworben, hatte nur selten museale Bedeutung. Besser bestellt war es mit den Meistern des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Werke und auch die ziemlich reichhaltige Kollektion von Handzeichnungen werden die betreffenden Sammlungen der Tretjakoff-Galerie in wünschenswerter Weise ergänzen. Allerdings wird der schreckliche Raummangel, an dem diese umfangreichste russische Nationalgalerie seit langem leidet, durch derartige Bereicherungen nur noch fühlbarer, doch soll hier durch Adoptierung eines privaten Nachbarhauses demnächst Abhilfe geschaffen werden. In diesem Interimsbau sollen die administrativen Räumlichkeiten, sowie die Sammlungen von Bildhauerwerken und Originalzeichnungen Platz finden, was natürlich die Gemäldegalerie etwas entlasten wird. —

In den Bau der Zwjetkoff-Galerie ist nunmehr die einstige „Ars Asiatica“, welche jetzt die Benennung „Museum Orientalischer Kulturen“ trägt und von Prof. Boris P. Denike geleitet wird, eingezogen. Über die vorderhand noch bescheidenen, aber jedenfalls interessanten Sammlungen dieses während der Revolutionszeit geschaffenen Museums ist seinerzeit im „Cicerone“ berichtet worden. Besondere Bereicherungen haben dieselben im Laufe der letzten Jahre nicht erfahren, und gerade im einstigen Zwjetkoffschen Wohnhause mit seinen intimen Räumen sind sie nicht am glücklichsten plaziert. Das „Museum Orientalischer Kulturen“ ist jetzt mit dem „Wissenschaftlichen

Max Beckmann — Die Barke
Ausstellung »Das Problem der Generation« in der Galerie Flechtheim, Berlin

Institut für Orientalistik" in Moskau eng liiert, und dem erstern ist, dem Zeitgeiste entsprechend, ein spezielles „Kabinett für Revolutionsgeschichte des Ostens" angegliedert worden. —

Endgültig liquidiert wurde vor kurzem auch das „Möbelmuseum", ebenfalls eine neue Schöpfung der Revolutionsjahre, welches etwas voreilig als selbständiger musealer Organismus konstituiert war und dem es an Möglichkeiten für eine weitere Entwicklung fehlte. Das einstige kaiserliche Lustschloß „Neskutschnyj Ssad", das auf diese Weise frei wurde, ist dem neuentstandenen „Ethnographischen Museum" zur Verfügung gestellt worden, das sich zur Aufgabe stellt, ein möglichst erschöpfendes Bild der Kultur und Volkskunst der zahlreichen Völker der einzelnen Sowjetrepubliken zu geben. In dieser Richtung eröffnet sich dem Museum natürlich ein sehr weites Betätigungsfeld, und außerdem gehen in seinen Besitz die ethnographischen Sammlungen des frühern Rumjantzoff-Museums über. Wie seinerzeit mitgeteilt, ist die Gemäldegalerie dieser Sammlung mitsamt dem Kupferstichkabinett dem „Museum der Schönen Künste" und zum Teil der „Tretjakoff-Galerie" einverleibt worden; mit Abgang der ethnographischen Sammlung verschwindet auch der letzte Rest des einstigen Kunstmuseums bis auf den einzigen Saal mit dem Riesengemälde und den Entwürfen Alexander Iwanoffs, der aus rein technischen Gründen zeitweilig bei der Lenin-Bibliothek (früher Rumjantzoff-Bibliothek) verbleibt. Erst wenn der im Prinzip beschlossene Neubau der Tretjakoff-Galerie in Angriff genommen werden wird, was wohl kaum in nächter Zeit zu erhoffen ist, wird auch für diese Spezialsammlung Platz geschaffen werden, die einst den stärksten Anziehungspunkt des Rumjantzoff-Museums bildete. P. Ettinger

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Flechtheim eine Sommerschau mit dem etwas pompösen Namen: „Das Problem der Generation, die um 1880 geborenen Meister von heute." Der Gedanke zweifellos gut und dankenswert. Jene Generation, die heute zwischen 40 und 50 Jahren steht, hat die Kunst des Expressionismus geschaffen, die historisch notwendig war und nicht wegzudisputieren ist, mag auch heute die Entwicklung in andere Bahnen gelaufen sein. Eine nur sehr kurze Frist war ihr gewährt. Ihr Leben, wie intensiv auch in den Tagen des Krieges und der Revolution, war kurz, ihre Wirkungsmöglichkeit gering. Sind doch die Besten Opfer des Schlachtfeldes geworden,

August Macke — Zoologischer Garten, 1912

Ausstellung »Das Problem der Generation« in der Galerie Flechtheim, Berlin
Sammlung B. Koehler, Berlin

Erich Heckel Chocolat und Atof

Ausstellung »Das Problem der Generation« in der Galerie Flechtheim, Berlin

Man überdenkt nicht genügend die Tragik eben dieser Generation, die, eingeklemmt zwischen den Alten, die sich voll auswirken durften, und den Jungen und Jüngsten mit ihren kräftigen Ellenbogen, zahlenmäßig gemindert, schwer um ihre Existenz zu ringen hat. Dies trifft übrigens nicht nur für die bildende Kunst zu, auch für die Literatur und Politik.

Leider ist in der Ausstellung bei Flechtheim der gute Gedanke nicht recht fruchtbare Tat geworden. Männer wie Kirchner, Heckel, Pechstein kommen nicht ganz voll zu Wort. War es die Absicht, einen Querschnitt zu geben, so wird die Beurteilung erschwert durch die auseinanderklaffenden Schöpfungsjahre der Bilder. Da sind von Hofer Werke von 1927, von Macke von 1912 und 1913, von Meidner von 1913, von Nauen von 1911, von Pechstein von 1917, von Beckmann von 1924, von Levy von 1921 und von E. R. Weiss von 1927.

★

Zu Nierendorf lädt der „Hilfsverein für junge Kunst" zu einer Ausstellung „Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst". Man kann die Empfindung nicht unterdrücken, daß die Ausstellungen, die Nierendorf selbständig gemacht hat und die keinen hochtrabenden Titel getragen haben, besser waren. Die Beobachtung, die gemacht werden kann, ist nicht neu. Denn die jüngste Generation liebt das Menschenbildnis über alles. Ihrer bewußten „matter of fact"-Einstellung liegt es, das klare Gebäude des modernen Männerkopfes darzustellen, das energische glattrasierte Gesicht des Sportmannes, des Ingenieurs. Wie dieser auch im Leben immer mehr sich isoliert von traditionellen Bindungen, von Familie und Herkunft und, ganz auf sich gestellt, sich durchzusetzen hat, so isoliert ihn auch die neue Bildnismalerei vollständig plastisch. Rational auf das Tastbare ausgehend, modelliert sie seine Existenz scharf heraus vor einem ebenso klaren unsentimentalen Hintergrund. Sehr eindrucksvoll ist diese Isolierung im Raume bei den Bildern von Thoms, Schlichter, Möller, Heitmüller und Mense spürbar. Daneben waltet da und dort eine romantische Tumbheit, ein Streben nach möglichster Einfachheit und Stille. Hier wären zu nennen vor allem Schrimpf, Fritsch und

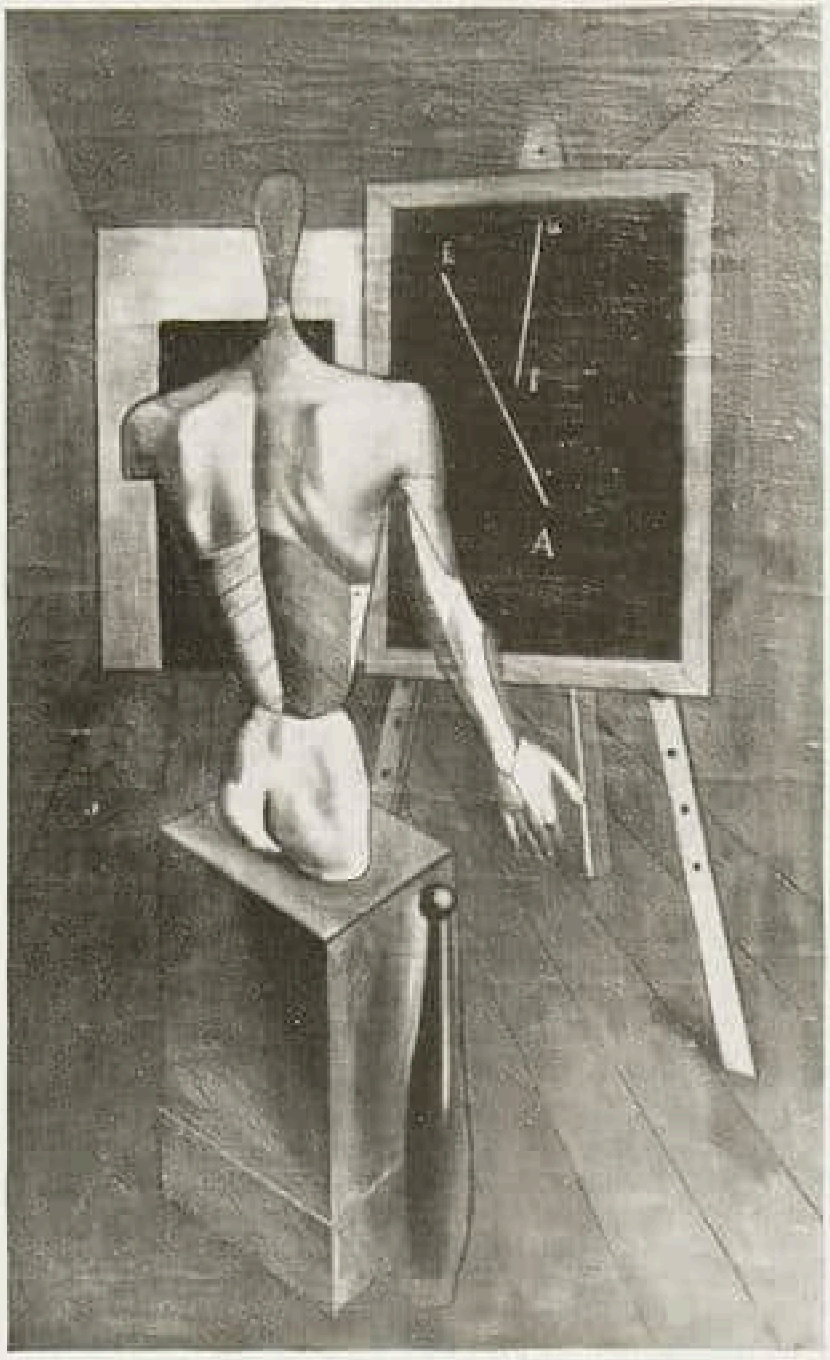
Dreßler. Bis auf Kosten der Anatomie, besonders deutlich in Wetzels „Portierkinder". Sieht man ganz von kunsthistorischen Überlegungen ab und sucht nur nach guten Bildern, so sind besonders die beiden wirklich ganz ausgezeichneten Stücke von Rudolf Schlichter „Bert Brecht" und „Frau Apfel", beide 1927 gemalt, hervorzuheben. Als ein neues tüchtiges Talent kündigt sich E. Thoms-Hannover an.

Auf eine Besprechung der höchst eindrucksvollen James-Ensor-Ausstellung bei Cassirer muß hier leider verzichtet werden. Sie wurde in diesem Blatte anläßlich der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft in Hannover gegeben.

Kuhn

NEUE ITALIENISCHE MALEREI (NOVOCENTO)

Letzthin zeigte das Züricher Kunsthaus eine ausgezeichnete Ausstellung zeitgenössischer italienischer Malerei. Zum Teil das gleiche Material, das man im letzten Jahr in Mailand auf der ersten zusammenfassenden Schau der Vereinigung „Novocento" sah, aber darüber hinaus erfreulicherweise eine gewisse Akzentsetzung und Betonung nach Intensitäten: das heißt eine Wand Carrà, eine Wand Modigliani, eine Wand de Chirico. Es mag besonders für die beiden letzteren, deren Vertrieb unseres Wissens in Händen exklusiver französischer Kunsthändler liegt, nicht leicht gewesen sein, eine solche Reichhaltigkeit zu erlangen.



Carlo Carrà — Solitudine

Ausstellung »Neue italienische Malerei« im Zürcher Kunsthaus

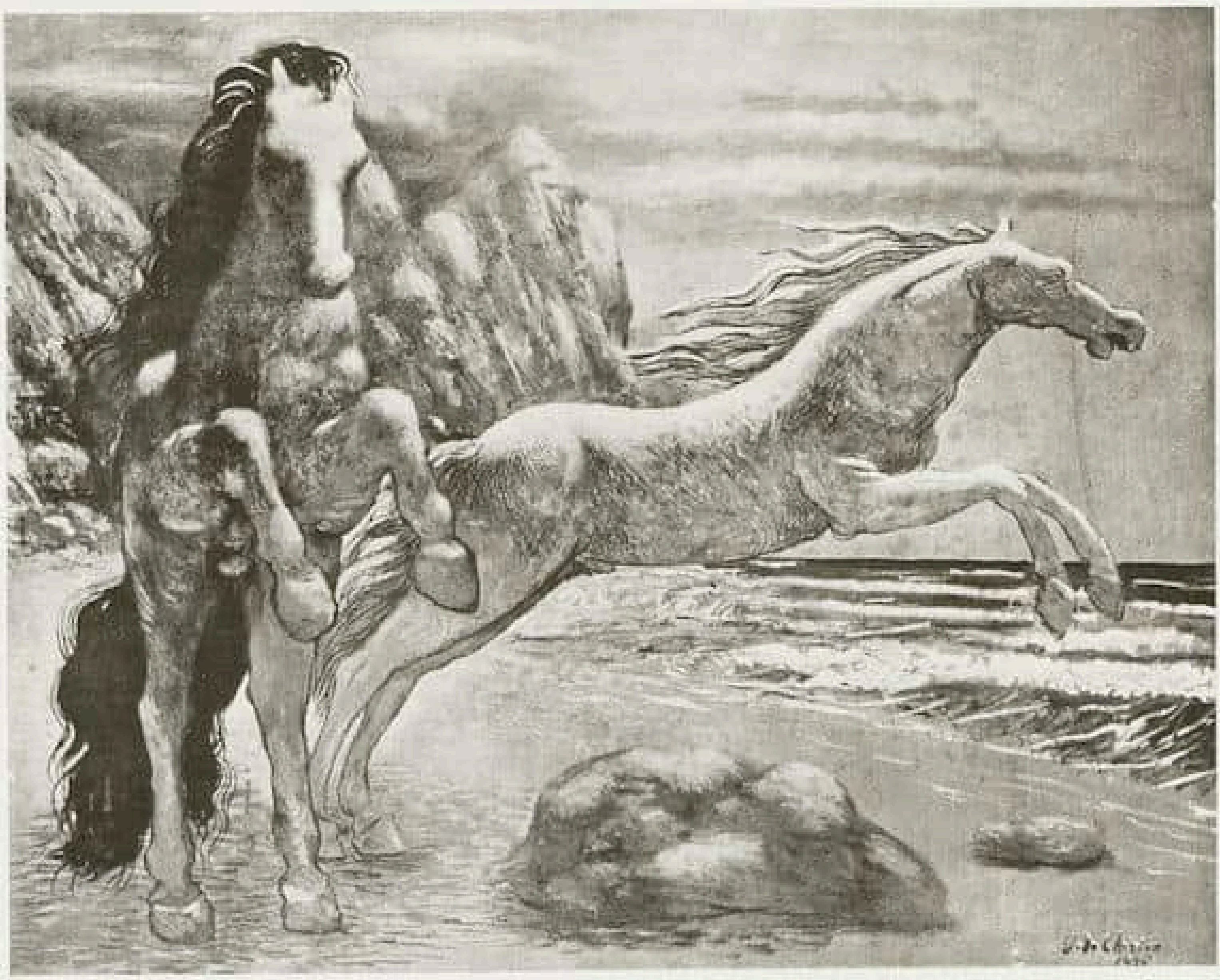
Trotzdem: die Ausstellung wanderte nicht, wie es sich gehört hätte, nach Deutschland weiter, sondern löste sich in ihre Bestandteile auf.

Wir müssen einmal diesen Punkt berühren: auch die Leiter der Kunstinstitute sollten endlich einmal den Prioritätsehrgeiz aufgeben, diese abscheuliche Angewohnheit des vergangenen Jahrhunderts. Im Zeitalter des Standard kommt es gar nicht darauf an, ob Herr Direktor X. oder Herr Direktor Y. zuerst eine Ausstellung erfunden hat, allein wichtig ist — für das Publikum — daß eine gute Ausstellung, die ein Stück Entwicklung darstellt, wirklich die Runde macht und nicht nur in der Provinz! Wenn auf diese Weise ein Direktor im Jahr nur eine einzige „Standardausstellung" zuwege bringt, so stände das gesamte Ausstellungswesen auf ganz anderem Niveau.

Abbau direktorialer Eitelkeit, Einordnung in einen kollektiven Kunstbetrieb von überstaatlicher Organisation. Eine Organisation, bei der automatisch Erfahrungen (Beschaffungsschwierigkeiten) und Versandmöglichkeiten jeder Ausstellung einliefen, damit an keiner Stelle Arbeit doppelt getan und Geld vergeudet wird! — Standardausstellungen, nicht individualistischer Ehrgeiz!

Das Fruchtbarste an Malerei, das Italien nach seiner Lethargie im vorigen Jahrhundert hervorgebracht hat, war die futuristische Bewegung, deren Vertreter heute tot oder in absoluter Reaktion gelandet sind. Trotzdem Carlo Carrà heute in einem merkwürdig abgründigen Impressionismus schafft, bleibt er doch die Grundgestalt der heutigen italienischen Malerei, uns scheint seine frühe Epoche — um 1917 — die wichtigste. Diese halb abstrakten, halb naturalistisch gehaltenen Kompositionen führen unmittelbar zu den „Valori Plastici" und enthalten wichtige Elemente unserer Zeit, die unveraltet heute wie gestern bestehen, da sie weder sentimental noch literarisch verseucht sind. Man wird sie später zweifellos unter die klassischen Äußerungen stellen.

Giorgio de Chirico hat diese Periode Carràs bis heute weiter geführt und weiter ent-



Giorgio de Chirico — Springende Pferde

Ausstellung »Neue italienische Malerei« im Zürcher Kunsthaus

wickelt — neben seiner zweiten Linie in der alle Manieren vergangener Malerei schillern. — Chirico, der in Paris im Kreise der „Surréalistes" lebt, ist zweifellos der geschickteste der heutigen Italiener. Er wird rascher welken als Carrà, aber er wirkt tänzerisch leicht und spritziger, da seine Palette — seit er in Frankreich lebt — gleichzeitig mit starker Auflichtung auch außerordentlich geistreich geworden ist. Man sah gerade Bilder aus der letzten Zeit: transparente Göttergestalten mit abstrakten Köpfen und kubistisch aufsteigenden Pappgebilden im Schoß, Göttergestalten mit naturalistischen Köpfen feierlicher Haltung und Bäckchen, die plötzlich in die Farbskala eines Lunaparks getaucht werden.

Eine Auflichtung der Palette hat auch der dritte große Maler erfahren, als er nach Paris kam, allerdings um — anders als Chirico — dort Hungers zu sterben: Modigliani. Zweifellos eine abseitige Kunst. Zart feinstimmig. Man darf aber nicht sagen: dekadent. Nur Menschen mit beschränkter Lebensmöglichkeit, sei es aus Gründen der Konstitution oder aus Gründen klassenhafter Unterdrücktheit: „Das Dienstmädchen", „Der Junge des Portiers", „Marie, das Mädchen aus dem Volke". Wie bei Carrà die frühe Periode die wichtigste ist, so ist bei Modigliani die späte, 1918—1919, ausschlaggebend. Da wird Malweise und Inhalt zur völligen Einheit: Leichter, schwebender Farbenauftrag für diese Existenzen, die ganz im Entschwinden begriffen sind. Dabei wird die Tragik nicht sentimentalisiert, sondern ans Typenerlebnis gebunden, an abstrakte Durchformtheit. Es gehört zum unvergeßlichen, wie Modigliani ein Ohr, einen Mund, die ungleich hoch gesetzten Augenpaare oder das runde Herauswachsen eines Halses aus dem Gewand Erlebnis werden läßt.

Nicht unwidersprochen dürfen die Ankäufe des Kunsthauses bleiben: Von Modigliani wählte eine Stiftung gerade eines seiner frühen kohligen Bilder, von Carrà ein uncharakteristisches Hafenbild, anstatt eines seiner abstrakt gehaltenen Frühwerke, das endlich als erstes abstraktes Bild seinen Einzug ins Kunsthaus hätte halten müssen. (Man glaubt in Zürich namentlich noch immer, abstrakt gehaltene Bilder seien „Modisch" und vorüber!) Chirico überging man, wahrscheinlich aus Furcht „modisch" zu sein, obwohl seine Zeitdokumente wichtiger sind als die gekauften

Anselm Feuerbach
Bildnis der Lucia Brunacci
Aus der Feuerbach-Ausstellung bei Hermann Abels in Köln (siehe Cicerone, Heft 12, S. 589)

Nebengrößen, die heute schon muffen: wie Sironi und der Faiseur Achille Funi, dessen Fadenscheinigkeit offensichtlich ist. Giedion

PRAG

Was bei einer Ausstellung die „Jury" ist, ist bei der „Modernen Galerie" in Prag das „Kuratorium": nämlich eine vielköpfige Körperschaft zur Verhinderung wesentlicher Physiognomie. Wesentliche Ausstellungen boxen sich heute immer mehr zur persönlichen Verantwortlichkeit eines einzigen objektiven Veranstalters durch. Galerien standen immer unter einem Leiter. Nur die Moderne Galerie in Prag hat deren einige Dutzend, was im Gefolge hat, daß sie ebenso viel Physiognomien hat, bzw. keine. Und da das Element der sehr Alten dominiert, kann man sich denken, was in dieser Galerie gehängt wird. (Wir sprechen nicht vom 19. Jahrhundert, sondern vom unsern!) Dr. Vinzenz Kramař, der Direktor der Gemäldegalerie der „Patriotischen Kunstfreunde" im Rudolfinum veröffentlicht nun eine Kampfschrift gegen diese Zustände, in der er mannhaft eintritt für eine sachliche und heutigen Einsichten entsprechende Besetzung der Galerieleitung. Dnešní kulturní reakce a moderní galerie (Die heutige kulturelle Reaktion und die moderne Galerie. In Kommission bei M. Prochazka, Prag 1927). Er beleuchtet die aktuelle Reaktion in Dingen des Geistes überhaupt, wofür er in Prag an allen Ecken und Enden Exempel findet — bei den Tschechen doppelt kraß im Gegensatz zu den Vorkriegsansätzen und zu der heutigen politischen Lage: der neuen Selbständigkeit! — und stellt die Frage der „Modernen Galerie" in den Brennpunkt. Seine Ausführungen sind für die hiesige Lage geradezu brennend, aber auch für anderwärts beherzigenswert. Der Hinweis mag Echo wecken. OS

AUSSTELLUNG „DER MODERNE INNENRAUM"

Der Duisburger Museumsverein eröffnet Mitte September eine Ausstellung neuzeitlicher Innenräume. Besonders berücksichtigt sollen dabei Typenmöbel für Kleinwohnungen werden. Nicht nur an Hand von Entwürfen, Photos und Modellen soll das Problem erörtert werden, es sollen auch einige mustergültig ausgestaltete Räume vorgeführt werden.

PERSONALIA

KÄTHE KOLLWITZ

Am 8. Juli begeht Käthe Kollwitz ihren 60. Geburtstag. Die Leistung dieser Künstlerin steht den Lesern unserer Zeitschrift so sehr vor Augen, daß sie kaum noch einer Begründung bedarf. Wenn vieles aus diesem Jahrhundert verweht sein wird, das Werk dieser Frau wird Bestand haben, weil es auch im Geistigen und Sozialen unmittelbar im Weltgeschehen verankert ist. Möchte auch das nächste Jahrzehnt dieser innerlich starken Frau eine reiche künstlerische Arbeit bescheren. B

Robert Sterl, Prof. an der Staatl. Kunstakademie in Dresden, wurde am 23. Juni sechzig Jahre alt. Der Maler, dessen Selbstlosigkeit und Sachlichkeit in allen Fragen des öffentlichen Kunstlebens allgemein anerkannt wird, sieht auf ein großes Oeuvre zurück, das leider immer noch nicht seiner Qualität entsprechend in den Galerien vertreten ist. Der „Cicerone" wird demnächst die Abbildung eines seiner Bilder aus Rußland bringen. G

Boris Michajlowitsch Kustodjew, der populäre russische Maler, ein Schüler Rjepins an der einstigen Petersburger Kunstakademie,

ist am 27. Mai im Alter von 49 Jahren in Leningrad verschieden. K. war Mitglied der Künstlergruppe „Mir Iskusstwa" und hatte sich schon früh einen Namen als Bildnis- und Genremaler gemacht, besonders durch seine Schilderungen russischen Bürgerlebens der Kleinstadt, in denen stets eine feiertägliche, appart-stilistische Note zum Vorschein kommt. In gleicher Richtung betätigte sich K. auch für die russische Bühne (letzthin für eine brillante Inszenierung der Novelle Ljesskoffs „Der stählerne Floh"), ebenso als Graphiker und Buchkünstler. Seit zehn Jahren war K. gelähmt und an den Rollstuhl gefesselt, was jedoch seine außerordentliche Produktivität kaum beeinträchtigte. K. gehörte zu den wenigen zeitgenössischen russischen Malern, deren Selbstbildnis der Uffiziensammlung von Künstlerporträts eingereiht ist. PE

Am 2. Juni ist in Prag der Bildhauer Otto Gutfreund beim Baden in der Moldau ertrunken. Der plötzliche Tod dieses erst 38 jährigen Künstlers bedeutet für die tschechische Kunst wieder einen schweren Schlag. Nach dem Verluste Štursas hatte man auf Gutfreund alle Hoffnung auf Fortführung einer modernen Bildhauerei gelegt. Seine Berufung als Professor an die Kunstgewerbeschule gab dem den offiziellen Ausdruck. Dieses Erbe des viel vitaleren Štursa lastete wohl schwer auf dem feinen und verantwortungsbewußten Künstler und Menschen. Aber seine hohe Intelligenz hätte seinem Lehrer- und Führerberuf sicher reiche Frucht getragen. Gutfreund war einst von Bourdelle ausgegangen, hatte sich dann im Kubismus gefestigt — hier seine interessantesten und stärksten Werke. Die letzten Jahre hatten ihn zu einem formstraffen, lebensnahen Realismus geführt. OS

Käthe Kollwitz Selbstbildnis

Radierte Selbstbildnisse aus dem Werke »Käthe Kollwitz« von L. Kaemmerer. Verlag Emil Richter in Dresden

LAURENCE BINYON: LES PEINTURES CHINOISES DANS LES COLLECTIONS D'ANGLETERRE. 68 Seiten, 64 Tafeln. Ars Asiatica IX. G. Van Oest, Paris und Brüssel 1927.

Der neue Band der Ars Asiatica legt, wie der Titel anzeigt, die wichtigsten chinesischen Gemälde in englischem Besitz vor. Der Text Binyons ist angenehm zu lesen, er macht auf eine leichtverständliche Art mit den historischen Fakten bekannt, die zum Verständnis der Bilder nötig sind. Mit vollem Recht mißt Binyon manchen Werken, die Sir Aurel Stein in Zentralasien gefunden hat, große Bedeutung bei, denn sie sind in der Tat geeignet, unsere bisher so lückenhafte Kenntnis der Malerei unter der T'ang-Dynastie (618—906) etwas aufzufüllen. Es versteht sich von selbst, daß sich auf diesen Außenposten chinesischer Kultur Kunstwerke von stark differierender Qualität finden; das schließt jedoch nicht aus, daß sich ein geschultes Auge die stilistischen Eigentümlichkeiten der T'angmalerei herausschälen kann. Dadurch fällt dann ein Licht nach zwei Seiten: nach Westen hin auf die Kunst der zentralasiatischen Oasen, nach Osten hin auf die Malerei in Japan.

Von hohem kunstgeschichtlichen Interesse sind dann die Fresken der Sammlung Eumorfopulos, die angeblich aus Honan stammen und sicher noch der T'ang-Zeit angehören, nicht weniger der Ausschnitt eines Bildes im Britsh Museum, das dem Chao Kung-yu (12. Jahrhundert) zugeschrieben wird, und den Angriff des Dämonenheeres auf die Almosenschale des Buddha zum Vorwurf hat: das sind Gestalten von unerhörter Ausdruckskraft, von einer Leidenschaft in der Bewegung, die nicht überboten werden kann. Solche Bilder zeigen einmal eine andere Seite des chinesischen Buddhismus, nicht die pantheistisch gestimmte der Ch'an-Sekte, auf die man die ganze Malerei dieser Zeit festlegen zu können glaubte. Noch wichtiger ist vielleicht, daß von solchen Werken aus die Malerei der japanischen Tosa-Schule eine entscheidende Aufhellung erfährt.

Darin liegt ja der Wert solcher Publikationen, daß sie ein Material, das sonst im Verborgenen bliebe, ans Licht bringen und der ernsthaften Forschung zuführen. Von diesem Gesichtswinkel aus ist es auch zu begrüßen, daß einige späte Meister, deren Lebensdaten bekannt sind, mit ihren Werken vertreten sind, denn damit können wir unser Wissen um die so wenig bekannte Malerei der Ming- und der Manchu-Dynastien einen Schritt weiter treiben.

Abgesehen davon sind die ausgezeichnet reproduzierten Bilder gerade durch die Mannigfaltigkeit im Motivischen wohl geeignet, den nur ästhetisch eingestellten Betrachter einen Blick tun zu lassen in das umfassende Interesse, das der Chinese an der Welt des Sichtbaren nimmt, mehr noch, in die Weite und Tiefe der chinesischen Humanität. Ludwig Bachhofer

GIUSEPPE FIOCCO: L'ARTE DI ANDREA MANTEGNA. (Con 145 Illustrazioni. Casa Editrice Apollo, Bologna 1927. In Ganzleinen Lire 90.)

Das Buch bringt mehr als der Titel verspricht; denn es enthält 50 Jahre venezianischer Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Geistig und stilistisch hat bekanntlich Toscana Venetien beeinflußt und es ist deshalb angebracht, den Spuren nachzuforschen und die verschiedenen Strömungen zu berücksichtigen, welche in jener Periode maßgebend waren. Diese Aufgabe hat sich Fiocco gestellt. Ausgerüstet mit einem reichen Apparat kritischer Forschung, war er wie keiner berufen, diesen Zeitabschnitt des Werdens und der Blüte Venezianer Kunst sachgemäß zu beleuchten. Den Auftakt vermitteln die zwei Toskaner Bildhauer Lamberti. Es folgen Paolo Uccello, der die Mosaikkunst in Venedig zu bedeutender Blüte brachte. Die Einflüsse Pisanellos und Jacopo Bellinis werden untersucht, so auch die Werke Dello Dellis, die Verfasser in Salamanca studierte. Dabei kommt Andrea del Castagno, von dem Fiocco Fresken in S. Zaccaria in Venedig entdeckte, nicht zu kurz. Filippo Lippis Aufenthalt in Padua beeinflußte die dortigen Künstler nicht wenig. Besonders ausführlich wird der mittelmäßige Squarcione und seine Schüler, samt dem jungen Mantegna behandelt. Den Höhepunkt des Buches bildet selbstverständlich Mantegna selbst und seine Schule. Der Einfluß dieses großen Meisters erstreckte sich auch auf Venedig, wo er nach Fiocco einen Puttenfries in Fresco auf die Wand des Corner-Denkmals in der Frari-Kirche malte. Dem Verfasser gelingt nicht nur manche Richtigstellung, sondern auch die Neuattribution zahlreicher Werke. Für alle Forscher aber der venezianischen Kunst wird das aufs würdigste ausgestattete Werk unentbehrlich sein. L. Brosch

SAMMLER UND MARKT

HENRY E. HUNTINGTON †

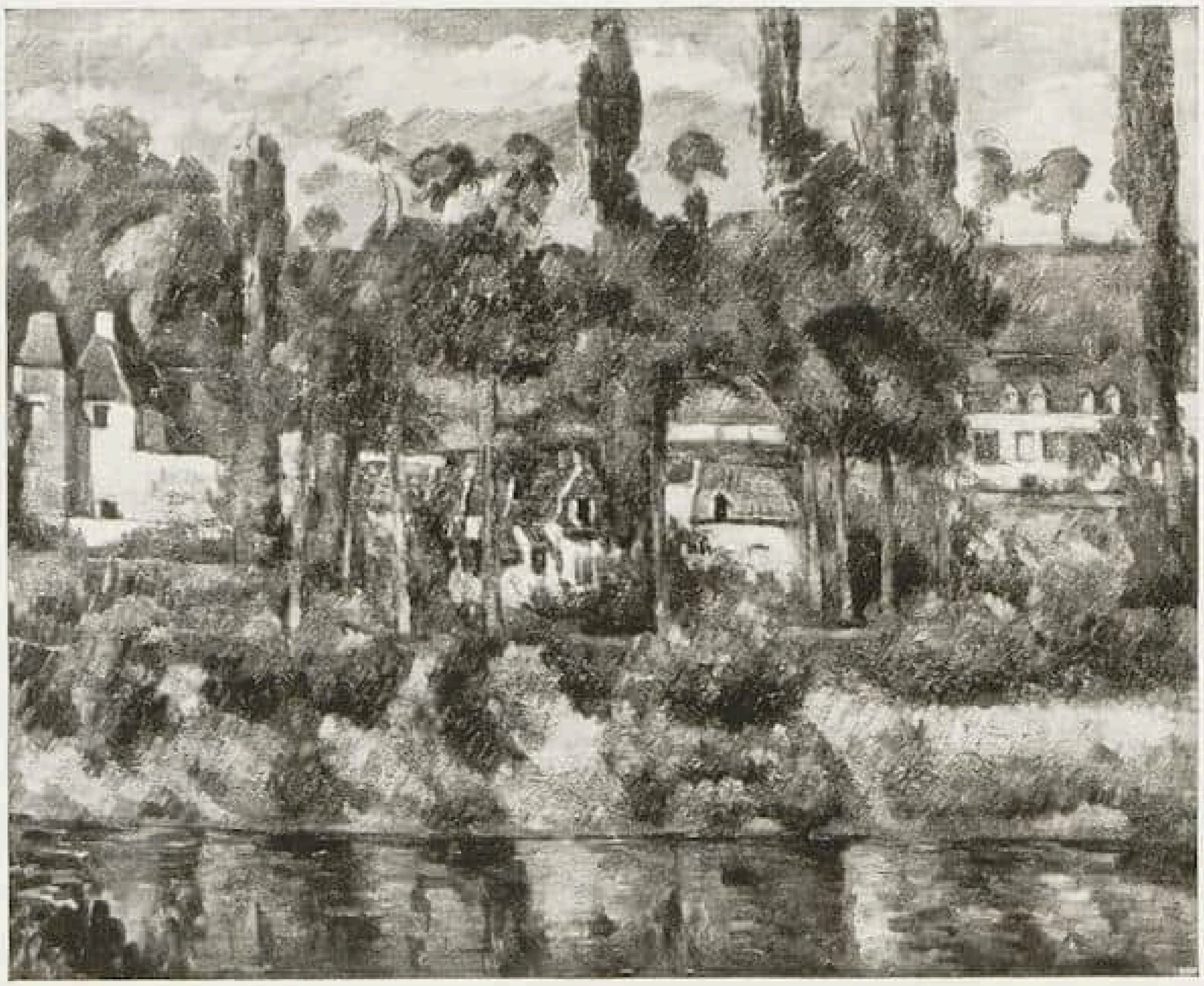
Am 23. Mai starb in Philadelphia Henry E. Huntington, einer der reichsten Männer der Welt und der größte Büchersammler, der je gelebt hat. Er ist in der Eisenbahnstadt Oneonta im Jahre 1850 geboren, war zuerst im Eisen-, dann im Holzgeschäft tätig, trat jedoch bald das Erbe seines Onkels Collis P. Huntington, des Erbauers der Southern Pacific, an und hat sich mit der Zeit zum Beherrscher von 40 Eisenbahngesellschaften emporgearbeitet. Erst als Sechzigjähriger wandte er sich mit Leidenschaft dem Büchersammeln zu, hat aber trotzdem in 16 Jahren eine Privatbibliothek von nahezu hunderttausend, fast ausschließlich seltenen und ausgewählten, Werken zusammengebracht. Daß der arbeitsreiche Mann an der Schwelle des Greisenalters mit einer solchen Intensität sich auf dem Gebiete der Bibliophilie betätigte, ist neben einem angeborenen Sammelsinn wohl in der Hauptsache zwei Faktoren zuzuschreiben: erstens, daß damals eine so ungewöhnlich bedeutende Bibliothek wie die des Robert Hoe in New York zum öffentlichen Verkauf gelangte und dann der Anregung durch den Buchhändler George D. Smith. Robert Hoe, der Besitzer der ersten Linotypemaschinenfabrik, hatte in 50 Jahren eine unvergleichliche Bibliothek von Bücherzimelien zusammengebracht. Diese Bücherei enthielt zwar auch einiges Minderwertige, aber andererseits hatte Hoe fast alle wirklich qualitätvollen Stücke, die während seiner Sammeltätigkeit auf dem Markt auftauchten, erworben und nach seinem Tode wurden dieselben in den Jahren 1911—1913 auf vier Auktionen für beinahe zwei Millionen Dollar veräußert. Der Hauptkäufer auf diesen Versteigerungen war George D. Smith im Auftrage von Henry E. Huntington. Der Antiquar George D. Smith hatte ursprünglich seinen Laden in einem Keller der Wallstreet, der engen, lichtarmen, von Wolkenkratzern eingerahmten Bankstraße New Yorks. Wenn die Börsenkurse niedrig waren, hielt er sich wie ein Maulwurf in seinem dunklen Raum zurück; stiegen aber die Kurse, so machte er sich an die erfolgreichen Börsenleute heran und brachte seine Bücherschätze bei ihnen an: erst moderne englische Literatur, besonders Dickens-Erstausgaben, dann ältere bis zu den Folio- und Quarto-Shakespeares von ungeheurem Wert, seltene Americana, endlich auch Inkunabeln, wertvolle Einbände und Miniaturmanuskripte. Er war ein liebenswürdiger, amüsanter Mensch, aber eine Spielernatur, der nicht nur mit seinen Kunden gern ein Gläschen leerte, sondern sich von ihnen auch zum Börsenspiel und Rennwetten verleiten ließ, wobei er meist das wieder verlor, was er durch seine Bücherverkäufe verdient hatte. So ist er auch, während des Krieges, nahezu vermögenslos gestorben. Dieser Smith hat nun, sehr zum Ärger der aus allen Weltgegenden herbeigeströmten Antiquare, den größten Teil der Nummern der Hoe-Auktionen erworben und nur hier und da anderen einige Brocken gelassen, die freilich nicht immer die schlechtesten waren. Überhaupt war Smith wohl ein sehr smarter Geschäftsmann amerikanischen Stils, aber kein eigentlicher Bücherkenner, und so sind ihm bei seinen Ankäufen auch manche Fälschungen der Hoe-Sammlung, besonders unter den Einbänden und Miniaturmanuskripten, mit untergelaufen. Als dies durch die Indiskretion eines Frankfurter Antiquars ruchbar wurde, wurde er hitzig und wollte diesen auf Schadenersatz verklagen. Bald gab er jedoch als der Klügere nach, beugte sich dem größeren Wissen des Vertreters des alten Kontinents und versöhnte sich mit ihm bei einigen Cocktails, die damals in den Vereinigten Staaten noch nicht verboten waren. Als Smith auf der Hoe-Auktion für das Pergamentexemplar der Gutenberg-Bibel den Rekordpreis von 50000 Dollar zahlte, da galt das Beifallklatschen in dem theatermäßig angelegten Auktionssaal der Anderson Auction Company auch dem neben ihm sitzenden Herrn mit weißem Lockenhaar, Henry E. Huntington. Im selben Jahr hat Huntington dann noch einen zweiten Gutenbergdruck, das Catholicum von 1460, aus dem Besitz einer Frankfurter Firma erworben und für 900000 Dollar die fast vollständige Americana-Sammlung des E. Dwight Church, über die bereits ein ausgezeichneter, von C. W. Cole bearbeiteter Katalog vorlag. 1913 folgte der Ankauf der Bibliothek des Präsidenten des New Yorker Grolier-Clubs, Beverly Chew, mit der Huntington den Grundstock seiner Sammlung von Erstausgaben englischer Dichter und Schriftsteller legte. In den folgenden Jahren dehnte er seine Einkaufstätigkeit auch auf den europäischen Markt aus, und George D. Smith erschien auf den Londoner Auktionen, um auch hier den großen europäischen Antiquaren das Übergewicht der amerikanischen Geldmacht zu beweisen. Als dort kurz vor Kriegsausbruch die herrliche, in Maroquin-

bände des 17. Jahrhunderts gebundene Inkunabelsammlung des Earl of Pembroke, die sogenannte Wilton-Library, verkauft wurde, hat er die Bücher fast restlos ersteigert, merkwürdigerweise mit Ausnahme einiger Hauptstücke, wie das Pergamentexemplar des Durandus von 1459 und eine schöne illustrierte Ptolemäushandschrift des 15. Jahrhunderts, die von europäischen Händlern erworben wurden und erst viele Jahre später ihren Eingang in die Huntington Library fanden. Er erwarb auch zahlreiche Zimelien aus der Henry-Huth-Bibliothek, einer Sammlung, die derjenigen Hoes an Bedeutung fast gleichkam und die in den Jahren 1911—1922 in zahlreichen Auktionen versteigert wurde. Freihändig erwarb Huntington 1914 die gesamte Chatsworth-Library des Duke of Devonshire für 1700000 Dollar, die Bridgewater Library mit dem berühmten Chaucer-Manuskript aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts für 1 Million Dollar, 1915 für dieselbe Summe die Bibliothek des Frederic R. Halsey und größere Teile der Morschauer Sammlung von Bibeln und liturgischen Drucken, 1916 die Americana-Sammlung des S. R. Christie Miller und die Shakespeare-Sammlung W. C. Piscotts. Ferner erweiterte er seine Handschriftensammlung durch Ankauf der Sammlungen John Quinn und Russel Benedikt mit vielen Handschriften der Präsidenten Washington und Lincoln, darunter auch das Originalmanuskript der Autobiographie Franklins, die er immer für einen seiner Hauptschätze gehalten hat. — Durch den En-bloc-Kauf so vieler Bibliotheken, von denen vorstehend nur eine Auswahl aufgeführt ist, hatte sich naturgemäß eine Menge Dubletten bei ihm angesammelt, die er zum Teil zu hohen Preisen wieder auf New Yorker Auktionen veräußern konnte. Später hat er mehr planmäßig durch Einzelkäufe aus Antiquariatskatalogen und besonders durch solche auf New Yorker und Londoner Auktionen seine Sammlung ergänzt, und er beorderte nach Smiths Tode Dr. Rosenbach durch unlimitierte Aufträge nahezu jedes Buch zu kaufen, das seiner Sammlung von Werken über die Entdeckung und Geschichte Amerikas und von Erstausgaben der englischen Dichter und Denker noch fehlte. Er hat besonders auf den zahlreichen Versteigerungen der Brittwell Court Library aus dem Besitz S. R. Christie Millers, deren Schwerpunkt auf dem Gebiete der frühen englischen Literatur lag, unter anderem einige wertvolle Unika erworben. Erst in den letzten Jahren ging er daran, auch seine Bibliothek von Frühdrucken auszubauen, und er hat hierbei den für eine Privatsammlung ungewöhnlichen Rekord von 3000 Inkunabeln erreicht.

Alle seine Schätze, die anfänglich in einem New Yorker Hotel aufgespeichert gewesen waren, vereinigte er 1920 in einem palastähnlichen Gebäude in San Marino bei Passadena, in einer Gegend von fast paradiesischer Naturschönheit, wo sie von einem Stabe fachkundiger Bibliothekare verwaltet wird. Der Bibliothek gliederte er eine Bildergalerie an, die er meist durch Erwerbungen aus den Schlössern des englischen Hochadels mit den schönsten repräsentativen Porträts der englischen Maler des 18. Jahrhunderts ausschmückte, darunter Gainsboroughs berühmten „Blue Boy".

Huntington war ein leidenschaftlicher Sammler, aber kein Bibliomane. Er liebte seine Bücher wirklich und, was vielleicht noch merkwürdiger ist, er schätzte sie nach ihrem inneren, literarischen Wert und war ein eifriger Leser. Als ich im Jahre 1913 Gelegenheit hatte, ihn zu besuchen, war ich nach Erfahrungen, die ich mit einigen anderen amerikanischen Millionären gemacht hatte, erstaunt, einen alten Herrn von bestrickender Liebenswürdigkeit kennenzulernen, der frei von allem Dünkel mit einer selbstverständlichen Unbefangenheit mir eine eingehende Schilderung seiner Bestrebungen gab. Zu seiner Charakterisierung erwähne ich nur, daß er mir im Laufe eines längeren Gesprächs erklärte, er würde nie ein deutsches Buch kaufen, da er die deutsche Sprache nicht beherrsche und er nur Bücher haben wolle, die er lesen könnte. Seine letzten Lebensjahre verdüsterte der Verlust seiner liebenswürdigen und kunstliebenden Gattin, die er über alles verehrte, und ein tückisches Leiden, das ihn längere Zeit ans Bett fesselte, ohne daß dadurch seine Sammelleidenschaft beeinträchtigt wurde. Seine Sammlungen hat er dem County Los Angeles vermacht, wo sie der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden sollen, und auf diese Weise in jenes ferne Land einen Schatz abendländischer Kunst und Literatur von ungeheurem Werte verpflanzt, ein Kulturband zwischen der alten und neuen Welt, bestimmt, künftigen Generationen den reichen Born wissenschaftlicher und künstlerischer Tradition der Vergangenheit zu übermitteln. Leo Baer

Zu dem Tode Huntingtons teilt unser Vertreter in New York noch folgendes mit: Hs. Sammlung ist besonders reich an Americana aller Art und den frühesten englischen Werken, namentlich aus der Elisabethzeit. Shake-



Paul Cézanne Maison de Zola à Médan

Gemalt gegen 1877. Links unten signiert. Höhe 57, Breite 72 cm

Ausgestellt bei Dr. Alfred Gold, Berlin

Das Bild ist ein wertvolles Beispiel der reifen »Frühzeit« Cézannes. Es datiert vor der Landschaft mit dem Haus in der Nationalgalerie, mit der es in der Architektur verwandt ist; man vergleiche das Monumentale der Häuserfassaden bei kleinem Format, ganz zum Unterschied von den Impressionisten, oder die betonte Wirkung der Fensteröffnungen. Der Malerei nach hängt das Bild mit dem ähnlich pastosen »Haus des Gehenkten« in der Salle Camondo im Louvre zusammen. — Das Bild gehörte zu der Sammlung, die Gauguin 1890 nach Skandinavien brachte und die dort in Privatbesitz verblieb.

speare und seine zeitgenössischen Dramatiker sind vor allem glänzend vertreten. Von anderen Werken allererster Bedeutung sei eine Gutenberg-Bibel auf Pergament erwähnt. Vor einigen Jahren kündigte Huntington an, daß er seine Sammlung, die in einem eignen schönen Bau inmitten eines paradiesischen Parkes untergebracht ist, nebst einer Millionenstiftung der Öffentlichkeit hinterlassen werde, um historische Studien dadurch dauernd möglich zu machen.

Huntingtons Vorliebe für englische Werke trat auch in seinem zweiten Sammelgebiet deutlich zutage: Seine Gemäldesammlung umfaßt nämlich fast ausschließlich die Werke der englischen Malerschule des 18. Jahrhunderts. Sie dürften ihm wohl fast alle von Sir Joseph Duveen zugeführt worden sein. Für sie war ihm keine Summe zu hoch. So erwarb H. seinerzeit Gainsboroughs berühmten „Knaben in Blau“ und letzthin noch Lawrences „Pinkie“, die letztes Jahr in London von Sir Joseph Duveen um eine unerhörte Rekordsumme ersteigert worden war. Seine Sammlung enthält neun Gainsboroughs, zwei Hoppners, elf Romneys, zehn Reynolds, darunter seine berühmte „Tragische Muse“; drei Lawrences und je ein Bild von Raeburn, Constable und Turner. F

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

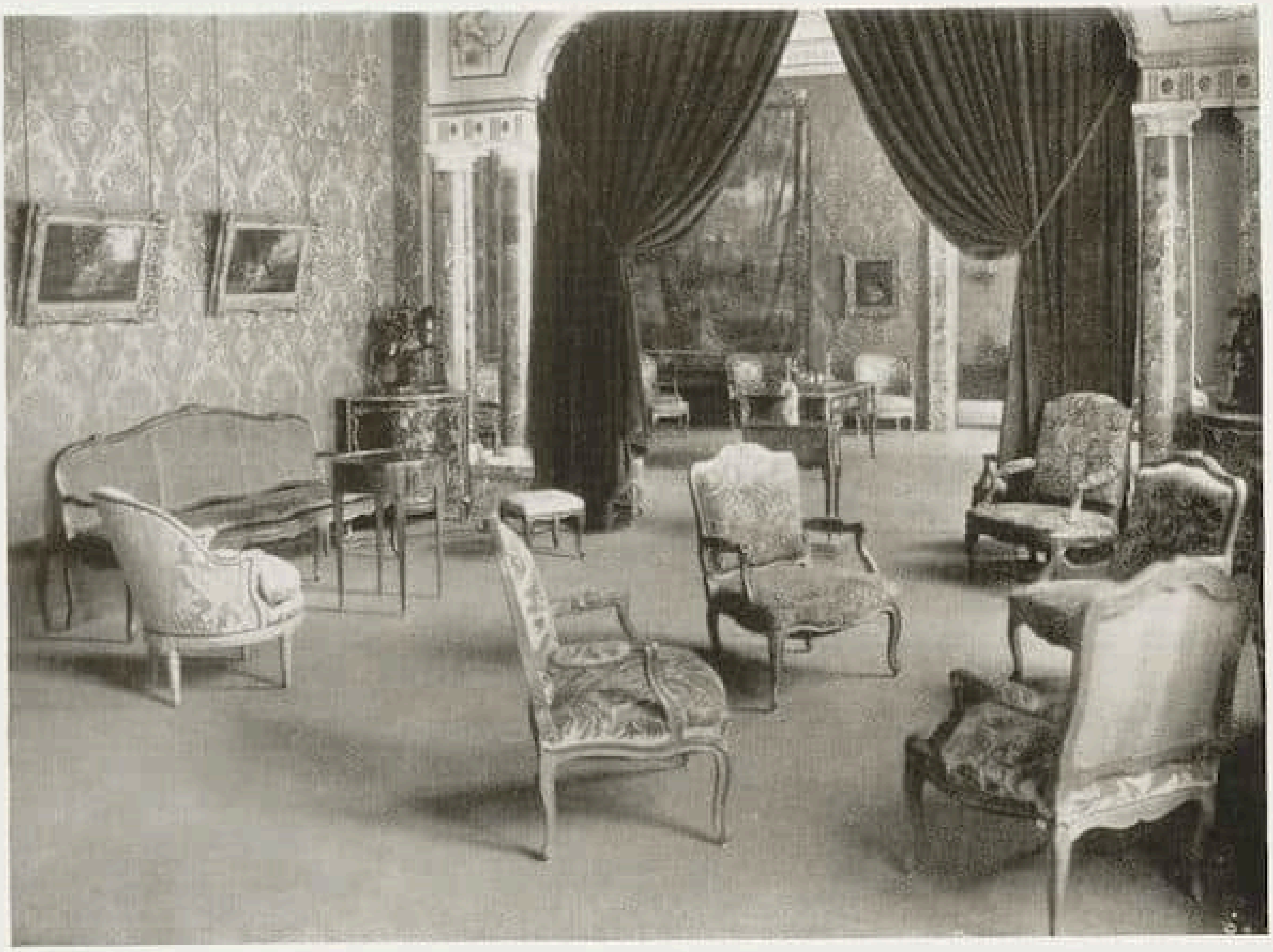
Der zweite Teil der zu Ende gegangenen Saison hat nicht ganz den gehegten Erwartungen entsprochen. Namentlich war ein starkes Abflauen auf dem Auktionsmarkt zu verspüren. Auf letzterem aber hat, wenn man die Gesamtsaison 1926/27 in Betracht zieht, z. B. die American Art Association ein ge-

radezu glänzendes Jahr hinter sich, und eine ganze Anzahl von „Records", die man hierzulande so liebt, sind erreicht worden. Enttäuschungen freilich blieben nicht aus. So heißt es z. B., daß Professor Grassi, der die hervorragende Sammlung italienischer Renaissancemöbel herübergebracht hatte, gerade seine bedeutendsten Stücke zurückgekauft habe, weil sie wider Erwarten nicht die gewünschten Preise gebracht hätten.

Mit den hierzulande auf den Auktionen erzielten Preisen dürften auswärtige Eigentümer der verschiedensten Kunstgegenstände wohl überhaupt in mehr als einem Falle wenig zufrieden sein. So muß z. B. der Erzherzog Eugen, der seine umfangreiche, historisch eingestellte Waffensammlung in New York versteigern ließ (siehe Ergebnisse), statt etwa $ 150000 mindestens $ 250000 für sie erhofft haben, denn für die letztere Summe hatte er sie versichern lassen, während sie tatsächlich nicht ganz die erstere eintrug! Für nur historische Werte wird auf den Auktionen hier eben wenig gegeben. Das und anderes muß der Europäer bedenken, der seine Kunstschätze in New York abzusetzen gedenkt. Das gleiche gilt auch für Kleinkunst und Kunstgewerbe, z. B. vor allem für Porzellan und Silber, für das oft nicht einmal der aktuelle Silberpreis zu erzielen ist. Es gilt ferner für Skulpturen und Gemälde weniger bekannter Meister, die in Europa oft das Doppelte der hiesigen Preise erreichen. Daher kommt es, daß kluge, den europäischen Markt kennende Händler hier durch Einkauf auf den hiesigen Auktionen eine ganze Reihe verschiedenster Gegenstände in die Hände bekommen, die sie mit trefflichem Gewinn wieder drüben verkaufen können. Daß allgemein angenommen wird, die Preise auf dem amerikanischen Markte seien ungeheuer hohe, liegt zum Teil ja an der törichten, sensationellen Berichterstattung vieler hiesiger Zeitungen, die fast immer bei Verkaufsmeldungen die tatsächlichen Preise um ein Mehrfaches multiziplieren. Zwei solcher Fälle wurden hier jüngst bekannt, die das nur zu klar beleuchten: das New Yorker Metropolitan Museum kaufte jüngst — von A. S. Drey in München — das seitdem berühmt gewordene, so lange verschwunden gewesene Bildnis des Herzogs Alfonso d'Este. Sofort wurde gemeldet, das Museum hätte dafür Hunderttausende, ja sogar eine Million Dollar gezahlt! Endlich sah sich der Direktor des Museums gezwungen ganz gegen den bisherigen Brauch öffentlich bekannt zu machen, daß man $ 125000 für das Werk gezahlt habe. Ähnlich erging es dem Cleveland Museum beim Ankauf eines George-Washington-Porträts von Gilbert Stuart, das gleich $ 200000, nach einer anderen „Quelle" gar $ 250000 gekostet haben sollte. Daraufhin boten erfreute Eigentümer anderer Stuart-Werke solche dem Museum zu „sehr mäßigen" Preisen an, die sich eben auf jenen publizierten Preis stützten. Auch Detroit hat bei einem Holbein-Kauf die gleiche Erfahrung gemacht. Und wie viele Europäer werden durch diese unsinnige Sensationssucht irregeführt! Dennoch ist wahr: Hohe Preise — in den meisten Fällen höhere Preise als anderswo — werden hier erzielt, aber eben nur für ganz bestimmte und sehr umschränkte Gegenstände, nämlich solche von der größten Seltenheit und Berühmtheit und höchster Qualität, und dann meist auch nur, wenn sie der hiesigen gerade herrschenden Mode entsprechen.

Die Auktionssensation der letzten paar Monate war die Rheingoldpartitur von Wagners eigner Hand, die die bekannte Firma Rosenbach für $ 15400 an sich brachte. Sie soll die einzige eigenhändige Opernpartitur Wagners außerhalb öffentlicher Sammlungen sein. Dann bot Professor Volpi, der vor etwa zehn Jahren die erste große Sammlung italienischer Kunstmöbel und anderer Gegenstände aus der Renaissance herübergebracht und damit auf einer New Yorker Auktion einen Riesenerfolg gehabt hatte, drei Skulpturen von hervorragender Bedeutung an, die er aber wohlweislich keiner öffentlichen Versteigerung anvertraute, sondern privatim zum Verkauf stellte, ob mit Erfolg, war nicht zu ermitteln. Es waren: eine Wachsskizze von Michelangelo zu seinem „David"; eine Terracottaskizze Lionardos zu seinem nievollendeten Sforzapferde und ein Wappen in pietra serena für die Minerbettifamilie von Donatello.

Was sonst hiesige Händler noch herübergebracht und abgesetzt resp. Sammler erworben haben, wird, soweit es herauszufinden war, in einem späteren Artikel, der wieder eine Reihe von Abbildungen enthalten soll, zur Darstellung gelangen. Heute sei nur noch mitgeteilt, daß von einer Anzahl hiesiger Händler, die sich in der seit einiger Zeit bestehenden „Antique and Decorative Arts League" zusammengeschlossen haben, einen Moralkodex aufgestellt worden ist, der dem kaufenden Publikum Garantien dafür bieten soll, daß es von den Mitgliedern der League in keiner Weise benachteiligt werden kann. Der Verkauf von Imitationen unter Vorspiegelung falscher Tatsachen z. B. ist strengstens



Aus dem Hause I. S. Goldschmidt-Max Heilbronner, Berlin

Rechts die vier Sessel: Alte Louis-XV.-Gestelle mit alten Petit-point-Bezügen, Blumen- u. Früchtemotive. An der Wand links ein Louis-XV.-Sofa mit Strohgeflecht, davor eine Louis-XVI.-Bergère mit altem Damastbezug. Davor ein kleiner Louis-XVI.-Spieltisch mit den eingelegten Initialen von Marie Antoinette M. A. An der Wand zwei auf Kupfer gemalte Genreszenen des deutschen Malers Platzer, 18. Jahrh. In den Ecken zwei Louis-XV.-Eckmöbel, schwarzer Lack mit Bronzemontierung, beide Möbel signiert Criaerd, auf den Eckmöbeln zwei Bronzen, signiert Coisevox.

untersagt, und es wird den Mitgliedern zur Pflicht gemacht, in ihren Anpreisungen nur das zu erwähnen, was sie tatsächlich vertreten können.

Der Moralkodex soll aber nicht nur für das Verhältnis der Händler zum Publikum, sondern der ersteren untereinander gelten, und da hat die League ein sehr trauriges, der Besserung außerordentlich bedürftiges Thema angeschlagen. Die scharfe, fast ausschließlich auf die eine Stadt zusammengedrängte Konkurrenz hat es mit sich gebracht, daß die einzelnen Händler sich oft nicht bloß als Konkurrenten, sondern geradezu als Gegner fühlen und das in einer Weise zum Ausdruck bringen, die das ganze Kunstgeschäft schädigen und in den Augen des Publikums herabsetzen muß. Das Anzweifeln oder zum mindesten Herabsetzen von Kunstwerken, die von der Konkurrenz gekauft sind, gilt bei vielen gleichsam als vollkommen legitime Waffe im Konkurrenzkampf aller gegen alle. Das macht natürlich die Händler vor den „Kollegen" argwöhnisch und verhindert so ein gegenseitiges Sichhelfen, wie es in Europa in viel größerem Maße — zum Nutzen aller, des Publikums wie der Händler selber — zu finden ist.

Der neue Moralkodex nun stellt als Pflicht auf, ein solches hinterhältiges „Abstechen" strengstens zu vermeiden. Überall gilt der Grundsatz vom „was du nicht willst, das man dir tu, das füg auch keinem andern zu".

Die League ist bereit durch ihr Vollzugskomitee Streitigkeiten zwischen Mitgliedern unter sich oder mit dem Publikum zu schlichten und als Schiedsrichter aufzutreten.

Es steht zu hoffen, daß die League durch diese Handlungsweise dem gesamten amerikanischen Kunstgeschäft wesentlich helfen wird. Ein ähnliches Vorgehen wäre längst schon am Platze gewesen. Daß die Initiative aus der Mitte der Händler selber hervorgegangen ist, darf als erfreuliches Zeichen gedeutet werden. F

LONDONER JULI-VERSTEIGERUNGEN

Bei Christie am 7. Juli: Tapisserien und Gobelins, sowie alte französische Möbel aus

dem Nachlaß der Kaiserin Eugenie. Ziermöbel aus dem Besitz des Prinzen Victor Napoleon, sowie alte englische und französische Möbel aus Privatbesitz.

Bei Christie am 8. Juli: Wertvolle alte und moderne Gemälde aus dem Nachlaß des Mr. James Ross aus Montreal. Darunter: Rembrandts Porträt eines Mannes, früher als Admiral Tromp beschrieben, signiert und datiert 1655. Das Bild ist in allen Monographien über den Künstler erwähnt. Rubens' „Der Auszug Lots und seiner Familie aus Sodom" befand sich bis 1886 im Besitze des Herzogs von Marlborough zu Blenheim. Jacob Ruysdaels „Stürmisches Meer" stammt aus der berühmten Sammlung des Earl of Orford. Turner ist vertreten mit: Venice, The Dagona and Salute, sowie dem frühen Bilde: Helvoetsluys — the City of Utrecht going to Sea. Unter den englischen Porträts befinden sich: Sir Joshua Reynolds' Bildnis der Lady Ann Fitzpatrick als Sylvia und Romneys Bildnis der Lady Sullivan (1779).

Bei Christie gelangt am 13.—14. Juli die berühmte und im Jahre 1924 in einer Veröffentlichung der Medici Society ausführlich beschriebene Holford-Collektion zum Verkauf. Manche der wertvollen Bücher aus dieser Sammlung sind inzwischen in den Besitz von Herrn Rosenbach (New York) übergegangen, aber es verbleiben so viele Kunstschätze, daß die kommende Vente bei Christie zu einem außerordentlichen Ereignis zu werden verspricht. Am 13. und 14. Juli werden verkauft u. a.: viele wertvolle italienische „Cassoni" — eine Sammlung von italienischen Möbeln aus dem 16. und 17. Jahrhundert — flämische und französische Tapisserien — Sèvres-Vasen — Louis XV. und Louis XVI., Uhren und Kandelaber — ein seltenes deutsches Silbergerät aus dem 16. Jahrhundert — sowie Miniaturen aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Am 15. Juli gelangen dann aus der gleichen Sammlung die Bilder italienischer Meister zum Verkauf. Von Tizian: Porträt der Catarina Cornaro, das Porträt des Dogen Andrea Gritti, sowie eine Landschaft mit der heiligen Familie. Von Tintoretto erwähnt der Katalog: zwei Porträts unbekannter Männer, sowie das ziemlich unbekannte Bild Christus als Arzt. Der Katalog führt ferner auf: Paris Bordone, Alessandro Botticelli (Thomas v. Aquin als Dominikaner), Gaudenzio Ferrari (Die Geburt Christi), Leonardo da Vinci (Madonna mit Kind), Lorenzo Lotto (Porträt einer Dame als Lucrezia), Schiavone, Domenico Tintoretto und den selten auf den Markt gelangenden Bonifazio di Pitati. Mark Neven

AMSTERDAM

Am 5. und 6. Juli kommt bei F. Muller & Co. eine große Handzeichnungs-Sammlung zum Ausruf, die unter anderem eine Kollektion von 90 Studien und Skizzen Arnold Böcklins enthält, die früher im Besitz von Schneider-Huber waren. Sonst aber umfaßt die Auktion mit ihren rund 360 Blättern nur Handzeichnungen alter Meister, die der Sammlung Bellingham-Smith und de Robiano entstammen.

Die ersten 155 Nummern umfassen den Besitz des englischen Sammlers mit kostbaren Skizzen von van Dyck, Rembrandt, Rubens und den großen Italienern. In der zweitgenannten Sammlung dagegen überwiegen die Altdeutschen, Flamen und die Holländer des 17. Jahrhunderts. Hier gibt es ebenfalls berühmte Zeichnungen von Rembrandt, Rubens und, was besonders hervorgehoben sei, eine Studie des älteren H. Holbein, die vormals in der Sammlung Lanna war.

Da der Katalog eine Reihe ausgezeichneter Lichtdrucktafeln enthält, die alle wichtigen Dokumente wiedergeben, gibt er jede Handhabe zum praktischen Studium. G

DIE ANHALTER EVANGELIEN

Am 31. Mai gelangten bei Sotheby in London die bereits in Nr. 10 des „Cicerone" in einer Voranzeige erwähnten Anhalter Evangelien zum Verkauf. Es handelte sich um ein selten schönes Manuskript aus dem 10. Jahrhundert, das, aus 128 Folioseiten bestehend, aus Sachsen oder Thüringen stammt. Die vier ganzseitigen Miniaturen der Evangelisten sind schöne Beispiele früher deutscher Miniaturmalerei. Das Werk war mit dem Originalholzeinband versehen. Es stammt aus dem Besitz der Herzöge von Anhalt-Dessau und befand sich bereits vor dem 16. Jahrhundert in deren Bibliothek. Die Handschrift wurde im Auftrage ihres letzten Besitzers verkauft. Angebote begannen bei £ 1000 und schließlich fiel das Manuskript für £ 9000 an Mr. Gabriel Wells aus New York, nachdem Herr Hiersemann aus Leipzig seine Angebote eingestellt hatte. Mark Neven

VOM NEW YORKER MARKT

Bei Duveens sah man zwei berühmte Werke der englischen Malerschule, die Sir Joseph vor einigen Monaten zu sensationellen Preisen auf der Londoner Michelham-Versteigerung erstanden hatte: Lawrences „Pinkie", die Fi-

Brüsseler Gobelin nach einem Karton von Godenburgh
Französische Louis-XV.-Garnitur mit alten Pointbezügen, im Hintergrund eingelegter französischer Louis-XVI.-Sekretär mit reichen Bronzebeschlägen
Ausgestellt in der Galerie P. Lindpaintner, Berlin

gur eines 12 jährigen Dämchens in freier Landschaft, in lebendiger Silhouette gegen einen bewegten Himmel gestellt, ein tour de force großen, wenn auch etwas oberflächlichen Könnens, und Romneys exquisites, in zarteste und geschmackvollste Farbenharmonien getauchtes Bildnis der Mrs. Davenport, vor dem man begreifen kann, daß nach äußerer Schönheit ausgehende Milliardäre bereit sind, auf deren Altar unerhörte Geldopfer zu bringen.

Bei Jacques Seligman & Co. waren eine Anzahl wunderbarer religiöser Kunstwerke ausgestellt, vor allem frühe gotische Wandteppiche aus dem Besitz des Mr. und der Mrs. Harold J. Pratt, Otto H. Kahn, G. Blumenthal u. a. Sie bewiesen den erstaunlichen Reichtum hiesiger Sammler gerade an den frühesten und seltensten Werken der Wirkerkunst, die von diesen jetzt allen anderen vorgezogen werden. Unter den Gemälden waren aus dem Besitz von Mr. Clarence Mackay eine „Madonna und Kind" von Verrocchio zu sehen; ferner eine „Anbetung der Hirten" von Mantegna und ein kleiner Rafael „Christus auf dem Ölberg", aus dem gleichen Besitz; eine „Madonna mit Kind und Engeln" von Botticelli und eine „Madonna mit Kind" von G. Bellini, beide dem Mr. und der Mrs. Nicholas F. Brady gehörig; und „Christus die Wechsler aus dem Tempel vertreibend" von El Greco, der Sammlung A. Naumburg gehört. Voll zartester Schönheit waren auch Mr. Clarence Mackays Elfenbeingruppe der Madonna und Kind, eine französische Arbeit des 13. Jahrhunderts und andere Bildhauer- und Schnitzwerke in Elfenbein, Holz und Stein aus den reichen Sammlungen des Mr. Mortimer L. Schiff, George Blumenthal, J. Straus, Felix Warburg, Henry Sachs, Mrs. Myron, C. Taylor u. a. Ein deutsches Werk wenigstens, eine polychromierte und vergoldete Holzgruppe der „Madonna mit Kind" eines schwäbischen Meisters der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war von Mr. und Mrs. A. J. Kobler auf diese Ausstellung geschickt worden. Emaillen vom Rhein und aus Limoges sowie einige Bronzen von Benvenuto Cellini,

Alessandro Vittoria und Giovanni di Bologna rundeten diese wahrlich erstaunliche Ausstellung ab. F

EDGAR WORCH

Vormals hieß die Firma L. Glenk. Auch sie hat den Zug ins „Quartier" Tiergarten mitgemacht und im vielräumigen Parterre einer vornehmen Villa an der Tiergartenstraße 2 (unmittelbar neben der Victoriastraße) ihr Reich östlicher Kunst ausgebreitet. Erstklassige, unermeßliche Schätze, vornehmlich an chinesischem Porzellan der Sung- und Ming-Zeit — prachtvolle Teppiche, Jades und Kristalle, Plastiken —, man staunt über diesen wahrhaft erlesenen Reichtum, der sich in intimen Räumen und in einem vorbildlichen Arrangement den Blicken offenbart. Nicht auch zu vergessen die europäischen Antiquitäten, die Möbel zumal und die Porzellane, die die ersten Räume füllen, bevor man östlicher Kunst begegnet. Berlin wächst zur Weltstadt der Kunst auf. B

EIN CHODOWIECKI-KATALOG

In einer typographisch besonders reizvollen Aufmachung (gesetzt in einer Kursiv des 18. Jahrhunderts bei Jakob Hegner, Hellerau) veröffentlicht soeben der Verlag von Amsler & Ruthardt in Berlin ein reich illustriertes, auf bestem Kunstdruck gedrucktes Verzeichnis der Kupferstiche Chodowieckis, die von den noch erhaltenen Originalplatten hergestellt worden sind. Diesem für die Handbibliothek des Sammlers und Antiquars unentbehrlichen Verzeichnis hat Kurt Karl Eberlein ein kurzes Begleitwort beigegeben, das knapp und schlagend das Wesen und die Bedeutung der Chodowieckischen Kunst einführt. Der Preis des mit 160 Abbildungen versehenen Verzeichnisses beträgt 2 M.

Louis-XV.-Eckstuhl in alter Fassung aus der Werkstatt Cuvilliers
Galerie P. Lindpaintner, Berlin

MAX LIEBERMANN / ZU SEINEM 80. GEBURTSTAG

VON ALFRED KUHN

Die Zeit schreit nach großen Männern. Aber die Tage der emporsteigenden Massen, eines gehobenen Durchschnittes sind ihrem Entstehen nicht günstig. Desto leidenschaftlicher werden sie ersehnt. Man verzeiht ihnen vieles um ihrer »Totalität« willen.

Rudolf Großmann — Max Liebermann Originalzeichnung

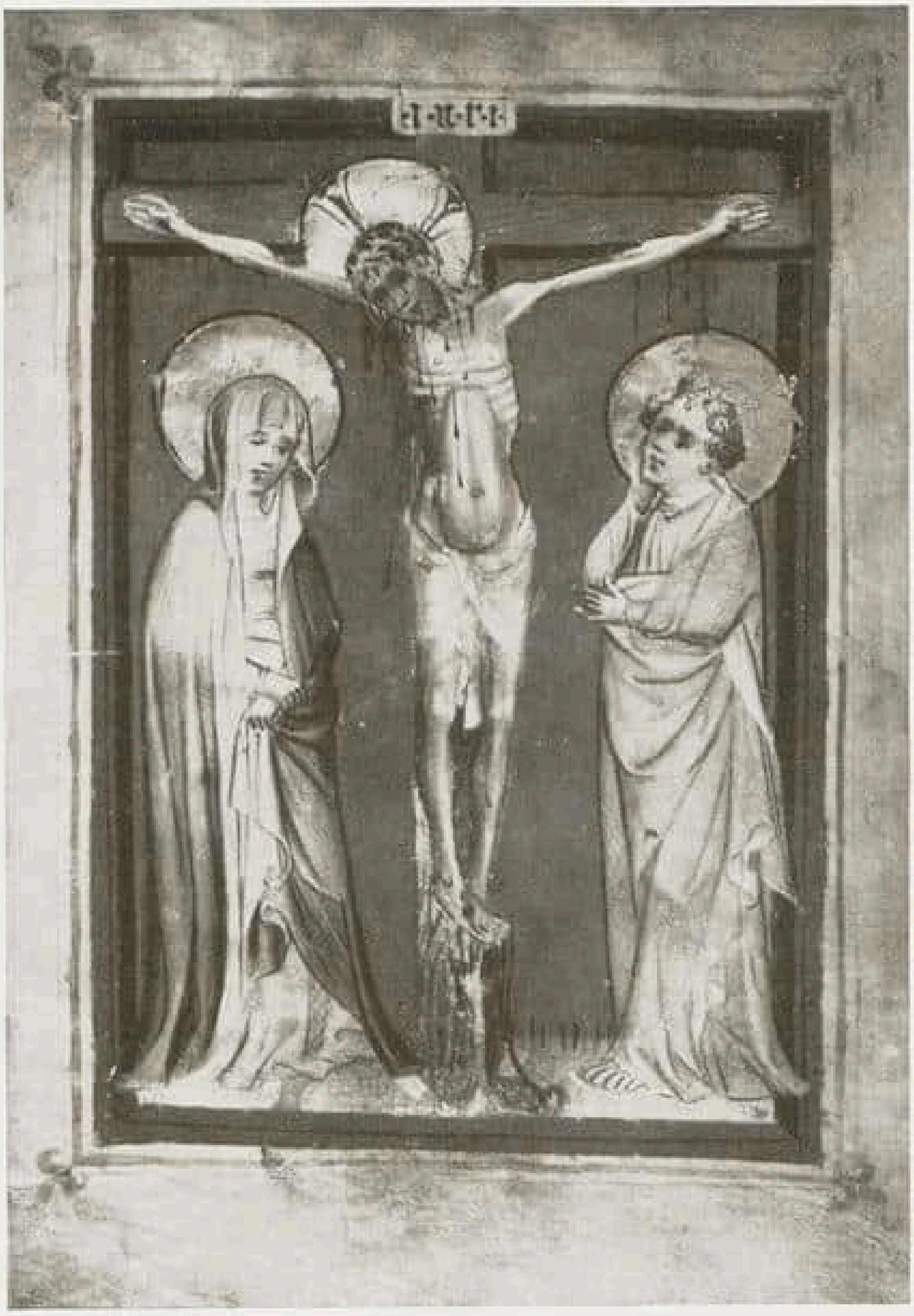
So verschiebt sich auch die Stellung zum Kunstwerk. Es ist nicht mehr ein Einmaliges, ein in sich und durch sich wertvolles Gebilde, Quelle ästhetischen Genusses und Objekt ästhetischer Analyse, sondern die Manifestation einer Persönlichkeit, Pforte zur Erkenntnis ihrer individuellen Eigenart, bedingt durch Zeit und Umwelt. Der Künstler, der nur zwei oder drei Werke geschaffen, Gedichte, Dramen, Bilder, hat kaum die allgemeine Bewunderung, und wären es auch Meisterstücke ersten Ranges. Aber vor der Fülle einer reichen Lebensarbeit beugt sich der Mensch. Er verehrt darin die unversiegbare Zeugungskraft des Auserwählten. Tizian, Rembrandt, Michelangelo sind weithinleuchtende Namen. Von Giorgione, dem Begnadeten, wie viele wissen von ihm?

Max Liebermann, der Achtzigjährige, empfängt die Verehrung seiner Zeit um der Totalität seiner Persönlichkeit willen. Freund und Feind senken den Degen vor dem Umfang des von ihm Geschaffenen, vor der Eigenart der gestalteten Persönlichkeit, vor der unbeugsamen Energie seines Lebenskampfes. Hart, rücksichtslos, ein Verächter der Menschen und des Beifalls der Menge, kühl und abweisend auch in seiner Kunst, hat er nicht die gemütvolle Verehrung und kindliche Verbundenheit des Volkes finden können, wie sie Hans Thoma besaß. Mochte aber dieser sehr wohl mit einem Patriarchen verglichen werden, einem weisen Urahn, um den unzählige Scharen von Kindeskindern sich versammelten, seinen Lehren zu lauschen, so jener mit einem Herrscher, der der Menge seine Form aufzwingt, mit einem Tyrannen im antiken Wortverstand, dem das Volk sich unterwirft, da es die Kraft seines überlegenen Willens empfindet.

Ist es Sinn des Lebens, es in allen seinen Möglichkeiten auszumessen, ist es die höchste Schicksalsgnade, alle Keime entwickeln zu dürfen, die in den Tiefen der eigenen Natur schlummern, die reiche Ernte in die Scheuer zu fahren, deren Samen man selbst gestreut, so ist Max Liebermann als der Glücklichsten einer zu preisen. Die Kunstart, für die er gekämpft, sah er die entscheidende werden, die Künstlervereinigung, die er gegründet und an deren Spitze er die Jahre der Mannheit verbracht, erblickte er auf der Höhe allgemeiner Geltung, die Ersten des Staates, die lange ihn als rassefremden Revolutionär abgelehnt, ehrten ihn als einen Gleichen; der zum Herrschen Geborene führt das Zepter der Akademie.
Hier erfährt ein sich immer strebend Bemühender den Lohn. Unermüdliche Arbeit, sachliche Reinheit, makellose Treue zum eigenen Wesen, dabei zähe Energie, Unerbittlichkeit im Kampf, eine fast monomanische Blindheit und Unduldsamkeit gegen alles Andersgerichtete erringen den Sieg. Es ist wie im Kinderlesebuch. Deshalb ist Liebermanns Leben für einen jeden bemerkenswert, auch für die, die dem einzelnen seiner Werke nicht mit der Hochwertung des Gefolgsmannes gegenüberstehen, die in seiner Kunstanschauung nicht die einzig wahre erblicken. Denn die Persönlichkeit ist und wird immer das Wesentliche sein. Mag eine Generation in den hysterischen Jahren des Krieges und Hungers auch gewünscht haben, unterzuschlüpfen unter die Fittiche der Kollektivität und Anonymität, geborgen zu leben im Schatten von Gemeinschaften und Bauhütten wie einst im Mittelalter, so ist riesengroß aus dieser Entsagung heraus der Schrei nach dem Führer gekommen, dem Diktator, dem Messias. Denn wie im Helden des Epos ein Volk das Symbol der eigenen Wünsche sich schafft, so verehrt es im Führer das Ideal des eigenen zeitlichen Ichs, das glücklicher als es selbst vollenden durfte, was ihm versagt blieb.

DIE NEUERWERBUNGEN DER NEUZEITLICHEN GALERIE IM MUSEUM WALLRAF-RICHARTZ

VON ALFRED SALMONY



Kölner Miniaturist von etwa 1420 Kreuzigung

In Heft 1 des Jahrganges 1924 wurde im Cicerone mitgeteilt, daß Hans F. Secker die Nachfolge Alfred Hagelstanges getätigt, des Mannes, der, nachdem er Köln von dem Festungsgürtel mittelalterlicher Gesinnung in Kunstdingen befreit hatte, plötzlich starb[1]. Heute wissen wir, daß Secker sein Erbe ist. Er konnte in fünf schwierigen Jahren arbeiten, das heißt sein bißchen Etatsgeld im Rahmen seiner Kompetenzen ausgeben und vor allem Stifter und Freunde um sein Museum scharen. Die Verhältnisse sind nun einmal in Deutschland so, daß kein Institut aus dem Vollen wirtschaften kann wie vor dem Kriege. Wer aber — womöglich mit eigener Erfahrung im »Kötten« (einheimischer Ausdruck, gelinde gesagt für Unterstützung = erbitten) — Seckers gesammelte Neuerwerbungen sieht, wird ihm neidvoll einen Rekord zuerkennen. Der neue Direktor hat es auf diese, für die Stadt fast allzu vorteilhafte Art durchgesetzt, der Galerie ein Gesicht zu geben.

Die Ausstellung beginnt ihren Befugnissen entsprechend mit einer typisch kölnischen Miniatur um 1420. Kokett, liebenswürdig und von untadeliger Erhaltung. Dann kommen die Meister des Spätbarock. Die nördlichen Nachbarn Kölns sind in dieser Zeit besonders interessant. Antwerpen bildet ein prachtvolles Zentrum mit gewaltiger Kunstproduktion und mit einer feuchtfröhlichen

[1] Vgl. A. Salmony, Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln. Mit 8 Abb. Der Cicerone, XVI. Jahrg., Heft 1.

Sebastian Vrancx — Karneval in Antwerpen

Kunstpflege, von der noch heute Spuren zu entdecken sind, eine Tradition, die 1914 jedenfalls noch lebendig war. Auskunft darüber gibt freilich nur die Antwerpener Galerie. — Aus dem karnevalistischen Treiben besitzt Köln nun ein Maskenbild, höchst spritzig mit viel dunklen Farben gemalt, dabei klein und delikat und wichtig für eine Stadt, die einen Ensor, wenn auch nicht in ihrem Museum, so doch in ihren bildlichen Mauern hat. Von Bildern verwandter Art seien flüchtig Allaert van Everdingen und Jean Abrahamsz Beerstraaten erwähnt. Ausführlicher soll von einem Isaak van Ostade die Rede sein. Das Bild ist kleinen Formats, was bei Niederländern immer ein Vorzug ist. Aber es hat Farben von einer bei diesem Meister seltenen Leuchtkraft. Außerdem heißt es, die »Kuchenesser« und die psychoanalytischen Untersuchungen zwischen dem genius loci und dem Gegenstand der lokalen Bildergalerie sind noch niemals ausreichend geführt worden. Sie würden besonders in Hamburg und Bremen zu interessanten Ergebnissen führen.

Wenn man auf Deutschland übergeht, so bietet sich eine Fülle des Bedeutenden, doch seien Moritz Oppenheim und F. v. Rayski hier nur genannt, denn sie schmückten schon als seine ersten Neuerwerbungen die Galerie, als Seckers Kölner Wirken im Cicerone zum erstenmal gewürdigt wurde[1]. Friedrich Karl Hausmann, der Hanauer, ist dazu gekommen. Von den Leuten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts interessieren uns jetzt die Studien, denn die ausgeführten Bilder erscheinen uns zu trocken, jedoch nicht trocken genug, um mit Dix verwechselt zu werden. Von diesem Hausmannbild erzählte Secker in der Köl-

[1] Abbildungen Jahrg. XVI, Heft 1.

Wilhelm Kleinenbroich — Familienbild (Köln 1837)

nischen Zeitung unlängst interessante Dinge, zeigt es doch »Galilei vor den Bischöfen«. Es wurde auf der Ausstellung zur Feier der Eröffnung des Museums Wallraf-Richartz 1861 zum Ankauf vorgeschlagen, aber refüsiert. Um Toleranz zu beweisen, kaufte man statt des jetzt in Hamburg befindlichen Hausmann Pilotys »Galilei im Kerker«, diesen furchtbaren Schinken. Heute haben wir es doch besser, denn wir bekamen die Studie Hausmanns. — Mit vorimpressionistischen Franzosen hapert es in Köln leider. Aber der herrliche Daubigny ist schon ein guter Anfang, zumal das Kölner Bild den Vorzug lebendigerer Farbigkeit vor Verwandten größeren Formates voraus hat.

Schließlich finden wir Deutschland in Paris. A. Feuerbach hat im Atelier Couture eine Studie zur »Mirjam« geschaffen, die Secker sicher nicht weit von

Leibl hängen wird, und die stark und saftig gemalt wieder den Geschmack verrät, der aus der Galerie ganz zielbewußt etwas Einheitliches macht. Dann kommt das Porträt Eduard Fischer von Wilhelm Leibl. Es hat nicht die Flüssigkeit der von Courbet beeinflußten Arbeiten. Selbst das Hamburger Bild der Bäuerinnen in der Kirche ist breiter und lockerer gemalt. Dieses Porträt zwischen Holbein und Dix zeigt Leibl (in Köln unseren Leibl), von einer neuen Seite, bereichert also den Bestand außerordentlich.

Die Nachfolge der großen deutschen Malerei wurde, wie verdient und wie notwendig, reichlich gefördert. Wenn man schon H. v. Zügel zeigen will, dann soll man ein kleines Bild wählen, wie es Secker jetzt tut. Corinths schönes Stillleben wird dem Meister zunächst erst von einer Seite gerecht. Daß Secker die guten Schweizer Maler pflegt, bedeutet auch nur eine Tat im Sinne Hagelstanges. Zum Schluß kommen die Umstrittenen, die Maler, gegen die sich Leute sträuben, die nicht wissen, daß es in der Kunst immer anders werden wird. Wenn sie es nicht fühlen, so sollen sie es ihrem Galerieleiter glauben oder ihn nach Hause schicken. Die berühmten »Angriffe« haben da jeden Sinn verloren. Eine Galerie braucht ein Bild der Paula Modersohn, braucht die schönen Hofer, an denen Köln nun so reich ist. Über die Matisse-Nachfolger H. Purrmann und

Anselm Feuerbach — Mirjam

Wilhelm Leibl — Bildnis des Malers Fischer

R. Levy soll man sich freuen. Da hängt nun ein neuer Utrillo von 1914, ein bretonisches Schloß. Ist das überhaupt ein modernes Bild? In den Hymnus auf diesen Meister kann ich nicht immer einstimmen. Aber gerade dieses Bild ist prachtvoll beherrscht, ein Zeichen, daß ein Kerl wie van Gogh nicht umsonst gelebt hat. Walser wurde schon vor Jahren genannt. Pechstein, Otto Müller und Schmidt-Rottluff zeugen für den deutschen Expressionismus. Darüber hinaus geht das Elternporträt von Dix, von dem gleichfalls an dieser Stelle die Rede war. Wir sind im Rheinland nicht engherzig und könnten auch moderne Franzosen vertragen, sie erscheinen jetzt noch spanisch frisiert mit Togores und Juan Gris.

Moderne Plastik gibts ja kaum. Loben wir uns mit Köln unseren alten, leicht exotischen und doch so schönen Kolbe. Dann Ernesto de Fiori, H. Haller, F. Huf

und die Sintenis. Sie sind eines und eines guten Geistes. Ein plastisches Stück von Kogan macht uns Kölnern nur noch Essen nach.

Ganz für sich will der rheinische (so moderne) Standpunkt betrachtet sein. Das fängt an mit alten Sachen, mit dem Rembrandt-Nachkömmling Januarius Zick. Und die Bürgersleute Anton de Peters, Beckenkamp, Simon Meister, Wilhelm Kleinenbroich! Nach Düsseldorf weisen die Heunert, Hasenclever, Andreas Achenbach, Kröner, Scheuren, lauter Maler, die wir wieder lieben lernen. Wie eine Fanfare klingt zum Schluß die rheinische Moderne. Campendonk lebt in Krefeld! Seewald haben wir in Köln, er hat uns ein frisches, klares Bild gemalt. Wir haben auch ganz junge mit gepflegter Malerei (Greferath, Lindgens) und mit ein bißchen Revolution (geeignet für einen Karnevalsball) die Räderscheidt und Hörle.

Es ist in Köln von Secker ganze Arbeit geleistet worden. Soll man Wünsche äußern? Nun, beim geschenkten Gaul muß der Name darunter stehen, das geht also bei kleinen Wünschen nicht anders. Aber beim Etatsgeld sollte es verboten sein, mehr als ein Bild zu kaufen. Lieber lege man einige Jahre zusammen. Ein modernes Museum fängt an und hört auf mit aller Moderne Vater: Cézanne. Noch fehlt dieser Name in der Galerie; aber die verheißungsvollen Anfänge aus einer Zeit schwerster wirtschaftlicher Not eröffnen die Perspektive, daß auch diese Lücke sich schließen wird.

Maurice Utrillo — Altes Schloß. 1914

FRANZÖSISCHE BILDER UND DEUTSCHE EXPERTISEN

VON ALFRED GOLD

Frankreich hat im vorigen Jahrhundert die großen Maler gehabt, aber Deutschland die notwendige Literatur dazu gemacht. Das gilt uns als Tatsache. Wirklich haben ja relativ früh Muther und Heilbuth und später andere Deutsche die Impressionisten verkündet, und Meier-Graefe schreibt heute noch die meistgelesenen und sachlich wertvollsten Bücher über jene Schule. Wir sind also die Kenner, als solche aber lieben wir es, wissenschaftliche Expertisen abzugeben, wobei wir vielleicht nur ein wenig übersehen, wie sehr die Kunst der Courbet und Manet und ihrer Nachfolger (von dem einzigen wirklich verkannten Cézanne zu schweigen) in ihrem Mutterlande Frankreich schon gleich bei ihrem Entstehen auch ihre Verehrer und theoretischen Erläuterer fand, und wie alt infolgedessen dort im Vergleich zu unserer jüngeren Begeisterung die »Kennerschaft« ist.

Wir geben in Deutschland Expertisen, vor allem weil wir dieses Gewerbe schätzen, viel mehr als man das in Frankreich tut. (Der einzige Theodore Duret, der famose alte Historiker, der in seinen letzten Jahren es mit Expertisen versuchte, hat damit sehr schnell abgewirtschaftet.) Bei uns hängt diese Vorliebe damit zusammen, daß man bei uns auf die Stilkritik baut, ja schwört, während man in Frankreich dieser Stilkritik — und auf ihr vor allem wächst die sogenannte wissenschaftliche Expertise — zurückhaltend und mißtrauisch gegenübersteht. Das gilt u. a. schon für die alte Kunst, und da hat kein Geringerer als Max J. Friedländer auf den charakteristischen Gegensatz der deutschen und der französischen Methode hingewiesen. Erst kürzlich betonte er das in diesen Blättern, in einem Referat über neuere stilkritische Literatur. — Die Geschichte der französischen Primitiven z. B. wird in Frankreich anders geschrieben als in Deutschland. Zumindest ihrer Überlieferung nach, auch wenn sich in späteren Jahren eine gewisse Angleichung an deutsche Methoden eingestellt haben sollte, ist die französische Geschichtsschreibung zumeist nur chronikhaft. Wo keine Beweise vorliegen, gilt das Fragezeichen; dieses Fragezeichen wird niemals vertuscht oder beschönigt. Im Louvre gibt es heute noch keinen einzigen als sicher anerkannten Jean Clouet trotz aller alten Zuschreibungen, und das Bildnis Pierre Quthe wird allein dem jüngeren Clouet gegeben, weil es vermöge der ebenso schön erhaltenen alten Inschrift wie Malerei wirklich niemand anderem zugeschrieben werden kann. Gewiß wird die wissenschaftliche Schärfe deutscher Bestimmungen auch in Paris nicht unterschätzt; vielleicht wird sie sogar — einmal! — auch dort Schule machen. Im wesentlichen hat sich der Gegensatz der beiden Länder nicht geändert.

Doch ich wollte hier von der neueren Malerei reden, vom 19. Jahrhundert, und davon, wie weit wir gerade auf diesem Gebiete unserem deutschen Hang nach Expertisen nachgeben sollen — dürfen! Daß damit eine Gefahr verbunden ist, um so größer, je unkritischer wir selber zu dieser Neigung stehen, ist wohl von vornherein klar; und ebensowenig wird geleugnet werden können, daß man in Deutschland die oft groteske Übertreibung, mit der man bei uns Kunstkenntnis und Kunsthandel von einer »geeichten« Expertise abhängig machen möchte, zumeist gar nicht sieht. Dafür gibt es hierzulande zu viele

Richard Seewald (Köln) Girgenti
Neuerwerbung der Neuzeitlichen Galerie im Museum Wallraf-Richartz

Beispiele, als daß man sie einzeln anführen müßte. Hier konnte es noch kürzlich vorkommen, daß in einer der größten Kunsthandlungen die führende Persönlichkeit zu uns sagte — wir waren eine kleine bunte Gesellschaft mit Franzosen und Engländern —: »Wir Deutschen haben die besten Experten für alte Kunst, aber wir haben keine für moderne!« Das war nicht etwa nur eine Malice — als solche wäre sie sehr ungerecht gewesen! Es kann sich ja wirklich nicht darum handeln, einzelne Persönlichkeiten bloßstellen zu wollen, wo es um Prinzipien geht. Jener Stoßseufzer war vielmehr bitterlich ernst gemeint. Einer der Franzosen aber erwiderte der bekümmerten Seele liebenswürdig und gleichsam tröstend: »Wozu Experten? Sie handeln doch nicht mit zweifelhaften Bildern?!« — Die ganze Kluft zwischen zwei entgegengesetzten Standpunkten tat sich da mit einem Schlage auf.
Die Franzosen verstehen die deutsche Form der Expertisen dann natürlich am wenigsten, wenn von Bildern der neueren französischen Meister die Rede ist; ich glaube, aus verschiedenen Gründen. Sie begreifen es zunächst nicht, daß man die ganze Sorge um Echt oder Unecht in der Kunst einer einzigen Persönlichkeit oder selbst mehreren auserwählten Personen überläßt, die dafür gewissermaßen die alleinige Verantwortung und Autorität übernehmen sollen. In Paris ist man zu wenig autoritätsgläubig, zu skeptisch, wohl auch zu wenig auf Organisation eingestellt, um das zu können. Dazu kommt zweitens die schon gekennzeichnete französische Abneigung gegen stilkritische Zuschreibungen; man ist namentlich, wenn es sich um die Malerei handelt, deren Zeit-

Heinrich Campendonk Hirtenszene

Neuerwerbung der Neuzeitlichen Galerie im Museum Wallraf-Richartz

genossen zum Teil noch unter uns sind, weit eher geneigt, den Erinnerungen in der Familie eines Malers, eines Sammlers oder selbst eines Händlers als irgend einem »wissenschaftlichen« Kenner zu glauben. Der französische Handel, wenigstens der Handel einer gewissen heute vor allem berühmten Richtung, die mit der Firma Durand-Ruel ins Leben trat und die heute von der Rue la Boétie aus ihre Kreise zieht, wendet sich niemals an »Experten« im deutschen Sinne; er tut es schon deshalb nicht, weil seine Mitglieder auf dem Standpunkt stehen, daß sie selber ihr Fach verstehen — sie haben ja jetzt sogar, vor allem um ausländischen Ansprüchen zu genügen, eine Art von Expertengemeinschaft gegründet! — aber nicht deshalb allein! Man verzichtet in diesem Kreise auf die Expertise auch darum, weil man auf das zweifelhafte Bild verzichtet. Das ist kennzeichnend für eine Auffassung, die in Paris bereits ihre Tradition hat. Der alte Durand-Ruel z. B. gab und nahm niemals eine Expertise. Er sagte, wenn man ihm ein problematisches Bild zeigte: »Ich weiß nichts über dieses Bild, ich kaufe es nicht«; er hätte, wie ich glaube, lieber sein ganzes Lager hinschwinden sehen, als daß er Bilder bloß auf eine Meinung, das heißt Vermutung hin gekauft hätte. Im großen Pariser Kunsthandel ist man seitdem sehr kurz angebunden in diesen Dingen — nebenbei wohl auch, weil die Gesetze dort sehr streng sind. Was zweifelhaft ist, damit handelt man nicht: »Dans le doute abstiens-toi!« (Das ist der Standpunkt, von dem aus man gewisse andere Methoden oft nicht versteht.)

Und noch ein weiteres Argument ergibt sich zur Stützung des französischen Standpunktes; damit erst schließt sich der Ring meiner Betrachtungen. Die Franzosen drücken dieses Argument naiv und mit weniger nationalem Hochmut, als man glaubt, etwa so aus: »Die französischen Bilder sind in Frankreich gemalt worden!« Was will das sagen? Natürlich nicht, daß man nur in Frankreich ein Recht zu ihrer Begutachtung hätte. Noch weniger, daß es in Frankreich weniger falsche Courbets, Manets, Daumiers, van Goghs usw. als anderswo gäbe; in diesem Punkte ist vielmehr das gerade Gegenteil richtig. Aber die Bilder sind in Frankreich gemalt worden, und das bedeutet unter allen Umständen, selbst wenn (was wir offen lassen) in Deutschland wirklich die besseren Bücher über sie geschrieben worden sein sollten, daß dort noch etwas von den tausend Adern, die sie mit ihrer Umwelt verbanden, vorhanden ist. Es ist ebenso glaubhaft wie natürlich, daß der Franzose in der Malerei seines Landes — wenn er überhaupt etwas von ihr versteht — ähnlich wie etwa in seiner Muttersprache leichter die wahren von den falschen Akzenten unterscheiden kann als der Fremde. In Frankreich vererbt sich vor allem eine gewisse intime Kennerschaft, die sich oft auf ganz andere Dinge stützt, als unsere Wissenschaft ahnt: natürlich auch auf die Kenntnis der gesamten Produktion jener Künstler, also auch der skizzenhaften oder unwichtigen, unglücklichen Arbeiten, während man bei uns meistens nur ihre »klassierten« Werke kennt; daneben aber (und vor allem!) auf die Küchengeheimnisse des Pariser Fälschergewerbes, über die es — wenigstens in seinen modernen Verästelungen — keinerlei Literatur gibt. (Vielleicht sammelt einmal ein gründlicher deutscher Kunsthistoriker das Material dazu.) Der Fremde erfährt davon höchstens fallweise, wenn man ihn warnen will. Einiges sickert im Laufe der Jahre gerüchtweise durch. Man weiß heute z. B. von der Werkstatt in Asnières, aus der so viel falsche van Goghs hervorgingen, die zum Teil bei uns Platz fanden. Man kennt halbwegs die Geschichte des Atelier-Nachlasses von Manet, worin — ursprünglich gar nicht zu betrügerischem Zweck — ein geheimnisvoller Austausch von Originalen und Kopien (von der Hand eines Schülers und Verwandten, Vibert) vorkam. Aber selbst diese schon gerichtskundigen Fälle sind uns viel weniger

Manolo Stierkämpfer
Neuerwerbung der Neuzeitlichen Galerie im Museum Wallraf-Richartz

Wilhelm Lehmbruck Pariser Torso
Neuerwerbung der Neuzeitlichen Galerie im
Museum Wallraf-Richartz

vertraut als den wirklichen Kennern hinter den Pariser Kulissen, und wie vieles wissen wir gar nicht!
Ich möchte auf ein schlagendes Beispiel hinweisen, auf das Kapitel der Daumier-Expertisen. Das ist ein Gebiet, auf dem wir Deutschen mit unserer Wissenschaft und unserer Neigung, alle Erkenntnisse rationalistisch an uns zu reißen, vollständig auf dem Trockenen sitzen. Sind wissenschaftliche Daumier-Expertisen überhaupt möglich? All unser Wissen über Daumier als Maler stützt sich auf höchst primitive und lückenhafte Grundlagen: Auf eine Nachlaßausstellung seiner Bilder, die Durand-Ruel 1878 machte, auf das Erbe an Bildern, das von der Witwe an Freunde überging, auf Erinnerungen einzelner Überlebender wie Arsène Alexandre. Was durch diese rein konkreten Hilfsmittel beglaubigt ist, das allein ist als Daumier gesichert: darauf hat sich auch im

wesentlichen, und mit Recht, Klossowski in seinem grundlegenden Buche beschränkt. Wer will es danach wagen, das malerische Oeuvre Daumiers »stilkritisch« zu erweitern? Die Franzosen kaum; einer ihrer besten Kenner sagte mir: »Niemals würde ich einem Bild von Daumier trauen, wenn ich nicht seine Geschichte von A bis Z kenne!« Unsere deutschen Kunstforscher sind mutiger. Einer von ihnen, ein angesehener und zweifellos sehr fleißiger Gelehrter, der jetzt einen neuen Daumier-Katalog vorbereitet, scheut sich nicht, vierzig oder fünfzig »neue Zuschreibungen« anzukündigen, die ihm geglückt seien! Darüber nun weiß ich ein Liedchen zu singen. Über eines dieser Bilder, die er gerettet zu haben glaubt, diskutierte ich kürzlich mit dem Herrn. Ich war skeptisch, und da rief er denn aus — als letzten Trumpf: »Was wollen Sie! Das Bild ist mindestens dreißig Jahre alt; wer hatte damals ein Interesse daran, Daumier zu fälschen?!« — Wer anders könnte so etwas sagen als jemand, der keine Ahnung von der Pariser Praxis hat! In Paris weiß man es, auch ohne ein Gelehrter zu sein, daß es nicht nur unzählige Daumier-Fälschungen gibt, die dreißig oder sogar fünfzig Jahre alt aussehen, sondern daß tatsächlich auch schon zu jener Zeit Daumier gefälscht wurde! Verstehe das, wer kann! Es kommt hier nicht darauf an, Mystifikationen aufzuklären, denen übrigens gerade Frankreich ein besonders günstiges Terrain bietet, sondern: vorsichtig zu sein! Und um Vorsicht möchte man in allen derartigen Fällen unsere Experten ebensosehr bitten wie unsere Kunsthändler und Auktionsleiter . . . Denn es muß ja doch wohl nicht so sein, daß man etwa in Frankfurt a. M., also ebenso nahe von Paris wie von Berlin, eine französische Phantasiesammlung von Bildern ausbieten sieht, die alle von Deutschen expertisiert wurden und — fast — alle falsch sind . . .!

Charles François Daubigny Baumblüte

Neuerwerbung der neuzeitlichen Galerie im Museum Wallraf-Richartz

Flügelaltar aus der Werkstatt des »Meister Wilhelm« von Köln
Erwerbung für das Deutsche Museum in Berlin

RUNDSCHAU

ERWERBUNGEN FÜR DAS „DEUTSCHE MUSEUM" IN BERLIN

Im Kaiser Friedrich-Museum sind die letzten bedeutenden Erwerbungen für das neue deutsche Museum ausgestellt. Es sind durchweg Stücke von hohem Niveau. Vor allem sind zwei Flügelaltäre zu nennen, der Altar aus Heiligenstadt im Eichsfeld mit Passionsgruppe und Standfiguren von Heiligen aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Bode hat ihn vor einigen Jahren in den amtlichen Berichten publiziert. Die Einwirkung der älteren böhmischen Schule ist hier offenbar. Ebenfalls von Bode publiziert ist ein großer Klappaltar der Kölnischen Schule mit Standfiguren von Heiligen in geschnitzter Umrahmung. Er stammt aus der Sammlung des Freiherrn v. Brencken in Wever bei Paderborn und wurde zuerst auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1904 bekannt. Es handelt sich um ein Werk aus der Schule des sogenannten Meister Hermann Wynrich um 1410—20. Die enge Verbindung mit der benachbarten burgundisch-französischen Malerei der Zeit ist an diesem bedeutenden kölnischen Stück klar ersichtlich. Der dritte erworbene Flügelaltar jener aus der Kirche in Flötz bei Magdeburg zeigt die Passionsgruppe begleitet von der heiligen Katharina und einem Bischof. Auf dem linken Flügel die Geburt Christi, auf dem rechten die Anbetung der Könige. Der jugendliche Fürst noch nicht als Mohr gebildet! Typisches Kostüm der Siegismundzeit um 1400. Schwere dunkle Farben der späteren böhmischen Schule.

Ganz besonders interessant ist der Flügelaltar mit der Auferstehung Christi, ehemals in der Liebfrauenkirche in Arnstadt. Ein Werk der südhannoverschen Schule vom Anfang des 15. Jahrhunderts, fixiert durch den großen Flügelaltar aus der Barfüßerkirche in Göttingen, jetzt im Provinzialmuseum in Hannover, durch Inschrift auf dem Rahmen 1424 entstanden. In vielen Einzelheiten ist die ikonographische Auffassung bemerkenswert, ebenso die Fülle der lateinischen Inschriftenstreifen auf dem Bilde. — Als sehr ansprechende Erwerbung muß der kleine „Tod der Maria" vom Meister des Bartholomäus-Altars um 1490 bezeichnet werden, hervorragend erhalten und neben der heiligen Magdalena bisher das einzige Beispiel des bedeutenden Kölner Meisters im Kaiser Friedrich-Museum.

Von den Holzskulpturen seien genannt eine Madonna aus der Kirche in Egeln bei Magdeburg, 14. Jahrhundert, ein eichengeschnitzter Altar aus dem Dom in Minden, ebenfalls um 1400, eine heilige Agnes mit dem Lamm, schwäbische Arbeit um 1400, eine mittelrheinische Madonna um 1410, zurzeit geborgen in dem kölnischen Klappaltar, und eine heilige Magdalena in der Art des Hans Multscher als Vertreterin der Übergangszeit zum Realismus. Man wird dem deutschen Museum mit größter Spannung entgegensehen dürfen und möchte nur wünschen, daß die Zeit der Eröffnung nicht mehr fern sei. Kuhn

Flügelaltar vom Anfang des 15. Jahrhunderts
Angeblich aus einer Kirche in Nordhausen / Erwerbung des Deutschen Museums in Berlin

NEUERWERBUNGEN DER KUNSTHALLE ZU KIEL

Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein zeigt jetzt die in den letzten sechs Jahren, seit dem Beginn der Tätigkeit seines Leiters, Professor A. Haseloff, erworbenen oder geschenkten Werke. Eine stattliche Anzahl teilweise recht seltener Bilder spricht dafür, daß bei den Neuerwerbungen nicht nur das Bestreben gewaltet hat, ältere Lücken zu ergänzen, sondern auch das Gesamtniveau der Sammlung zu heben. In erster Linie ist es natürlich die lebende Kunst Schleswig-Holsteins, für deren Ausbau gesorgt wurde, daneben sind aber auch die Werke älterer einheimischer Maler, besonders einige interessante Beispiele der Bildnismalerei des Biedermeier hinzugekommen.

Von Christian Rohlfs sind eine größere Anzahl Landschaften der frühesten und der mittleren Weimarer Periode ausgestellt, die Rohlfs als einen zu wenig beachteten Maler der „paysage intime" zeigen. Von seinen figürlichen Kompositionen wurde der „Elias in der Wüste" erworben, der seinen Spätstil gut vertritt. Eine größere Anzahl überraschend frischer Landschaftsstudien von Karl Arp, der mit Rohlfs zusammen in Weimar gearbeitet hat, geben ein gutes Bild dieses noch zu wenig bekannten holsteinischen Malers. Von Niko Wöhlk ist das „Indische Flußboot" zu sehen. Unter den Porträtmalern des Biedermeier ragen einige recht gute Herrenbildnisse des selten im Handel zu findenden Detlef Konrad Blunck und zwei recht intime und feintonige Porträts von Bernhard Bendixen hervor. Auch F. C. Groeger ist jetzt mit einem charakteristischen Herrenbildnis vertreten. Neben den Schleswig-Holsteinern kommen auch andere moderne Maler zu ihrem Recht. Eine der seltenen Landschaften Karl Hofers, eine Stadtansicht von großer Feinheit des Aufbaus, ist zu sehen. Von älteren Malern hat die „Gesellschaft der Freunde der Kunsthalle", die den Kunstverein bei dem Ausbau der Sammlung erfolgreich unterstützt, das entzückende Bildnis einer Italienerin von Feuerbach erworben, ein Werk von großer Unmittelbarkeit des Ausdrucks und von einer gewissen malerischen Breite, wie man sie in seinen Porträts aus den sechziger Jahren nur selten zu sehen gewohnt ist. Der Bestand an alten Meistern hat einen sehr willkommenen Zuwachs erhalten mit dem Porträt einer unbekannten Dame, vielleicht der Königin Christine von Schweden, des Jürgen Ovens, das zum Besten gehört, was von diesem aus Schleswig-Holstein stammenden Rembrandt-Schüler bekannt geworden ist.

Die Werke der Malerei werden glücklich ergänzt durch eine große Anzahl Aquarelle, wobei die Hauptmeister Schleswig-Holsteins, Rohlfs und Nolde, in einer Kollektion vertre-

Meister des Bartholomäus-Altars — Tod der Maria
Erwerbung für das Deutsche Museum in Berlin

ten sind, die ein fast lückenloses Bild ihrer Entwicklung geben kann. Von Heinrich Ehmsen hat die Sammlung eine Anzahl charakteristischer Zeichnungen erworben, worunter besonders einige Blätter aus dem Kriege zu erwähnen sind, welche die ganze Hoffnungslosigkeit des Schützengrabenkrieges mit tiefer Eindringlichkeit schildern. Von den, meist kartongroßen Zeichnungen des Hans Groß-Heide wirkt die Mehrzahl trocken-manieriert, und doch sieht man dann wieder einige Kopfstudien von einer unheimlich packenden Momentanität des Ausdrucks. Niko Wöhlk ist in den farbig-keck, aber durchaus nicht oberflächlich, hingesetzten Aquarellen seiner Indienreise gut vertreten.

Man gewinnt bei der Betrachtung dieser in wenigen Jahren zusammengekommenen Werke den Eindruck, daß in Kiel eine Sammlung im Entstehen begriffen ist, die neben den Sammlungen moderner Kunst in den größeren Provinzhauptstädten eigene Geltung beanspruchen

Jürgen Ovens / Königin Christine von Schweden
Neuerwerbung der Kunsthalle in Kiel

kann, zumal wenn das System der Neuerwerbungen weiter in so glücklicher Weise gehandhabt wird, wie bisher. Konrad Unverricht

DIE HANDZEICHNUNGEN DER NATIONALGALERIE

Im Kronprinzenpalais stellt Ludwig Justi die deutschen Handzeichnungen aus, die er seit 1910 erworben hat. Im ganzen 1000 Blatt. Die drei Etagen des Hauses sind damit angefüllt. Ein nicht ganz ungefährliches Unternehmen, wollte man der Einförmigkeit entgehen.

Die Aufgabe ist mit großer Kunst gelöst worden. Die Wände sind in einzelne Felder gegliedert, die weit sichtbare Namensschilder erhalten haben, so daß die Künstlerpersönlichkeiten sich scharf voneinander absetzen. Starken Eindruck macht, was vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zusammengebracht worden ist, von Leuten wie Hackert und Kniep. Bei Kobell kann man noch die Manier des Baumzeichnens beobachten, die das 17. Jahrhundert in Holland ausgebildet hatte. Spitzweg ist vertreten sowohl mit klassizistisch-akademischen Blättern als auch mit jenen lokkeren Improvisationen, die hinüberführen in die Zeit des Impressionismus. Von Cornelius sind die wichtigsten Blätter des Nachlasses aus der Sammlung des Prof. Hans Cornelius erworben worden, die Entwürfe zur Josef-Geschichte für die Casa Bartholdy. An den halbausgeführten Aquarellen von Olivier läßt sich die Technik der Zeit sehr eindrucksvoll studieren: das Ausführen von Partien mit allen Einzelheiten, während der größte Teil des Blattes weiß mit Bleistiftzeichnung bleibt. Zwei Entwürfe von Stüler für den Domplatz belehren darüber, daß jede groß entwickelte Kirche hier das Schloß benachteiligt und die Säulenanlage eines Campo Santo den unorganischen Abschluß des Platzes gegen die alte Stadt zur Folge hätte haben müssen.

Konnte der Beschauer bei der Durchsicht der Handzeichnungen vom Anfang des 19. Jahrhunderts beobachten, daß diese durchaus als Selbstzweck gedacht waren, als Ersatz für die Photographie und deshalb höchste Vollständigkeit besaßen, so erkannte er, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Stellung sich verschob. Jetzt wurden sie eine Art stenographischer Aufzeichnung, nur noch Hilfsmittel für die Orientierung. Die großen Beispiele dafür sind Liebermann, Slevogt und Corinth. Man wagt es nicht, bei der Vorstudie eines Gemäldes die Zeichnung weiter auszuführen, um der produktiven Phantasie bei der Konzeption des Bildes selber keinen Abbruch zu tun.

Max Liebermann Zwei Jungen nach dem Bade. 1902
Aus der Ausstellung bei Bruno Cassirer, Berlin

Daher auch der große Reiz der Aquarelle und Pastelle in jener Zeit, die im Festhalten des Momentanen noch ursprünglicher sind, als die Bilder selbst, deren konzentrierteste Idee sie enthalten.

Der Expressionismus hat der Zeichnung wiederum einen neuen Platz angewiesen. Weniger eigentlich der Zeichnung, als vielmehr dem Aquarell. Schwarz-weiß-Technik lag dieser Zeit nicht. Wo sie von ihr Gebrauch machte, dann in der Form des Holzschnittes, der Radierung, der Lithographie. Das Aquarell wird Selbstzweck. Sowohl Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Rohlfs als besonders Nolde haben Aquarelle geschaffen, die in ihrem Umfang Anspruch auf bildmäßige Bewertung erhoben und erheben durften. Die einfache Mache erlaubte es, die Vision in höchster Schnelligkeit zu bannen. Glaubte jene Generation an die Souveränität der eigenen Gefühlsvorstellung, die sie in ihrer Einmaligkeit ohne Korrektur der Öffentlichkeit übergab, so war gerade das Aquarell in bildmäßiger Dimension die beste Ausdrucksform.

Im oberen Stockwerk versammelt Justi eine Anzahl von Zeichnungen und Aquarellen der Graeb, Gärtner und Hummel unter dem Titel „Alte Sachlichkeit". Es hätte nahe gelegen, daneben Werke der „Neuen Sachlichkeit" zu zeigen, eben jener Künstler unserer Tage selbst, die in ihrem Bestreben, die Welt der Erscheinungen neu für sich einzufangen, der Zeichnung im Sinne der Romantiker und der Klassizisten ihre alte Wertung zurückgegeben haben. Daß es bisher zumeist bei dem guten Willen geblieben, ist eine andere Angelegenheit. Es läßt sich eine so gründlich verlorene Technik wie diese, in wenigen Jahren nicht wieder erwerben.

Man wird ohne Rückhalt die Nationalgalerie zu den Zeichnungserwerbungen Ludwig Justis beglückwünschen dürfen. Es ist ein glanz-

volles Material, das doppelt wertvoll ist in einer Zeit, in der auch die Sammlerwelt sich diesem wenig gekannten, aber um so reizvolleren Gebiet, zuwendet. Kuhn

BERLINER AUSSTELLUNGEN
(LIEBERMANN UND ANDERE)

Wir haben in unserem Leitaufsatz zum 80. Geburtstag Max Liebermanns das schon gesagt, was uns die Feier der Stunde auszusprechen trieb. Mit wenigen Worten sei zweier Ausstellungen gedacht, die von kundiger Hand und mit liebender Sorgfalt geschaffen, sich in den letzten Tagen dem Publikum geöffnet haben: die in der Akademie der Künste am Pariser Platz, 100 ausgestellte Bilder umfassend, und jene im Verlage Bruno Cassirer: 80 Pastelle aus der ganzen Schaffenszeit des Meisters.

Es würde zu weit führen, die in der Akademie vereinigten Dinge hier einer Betrachtung zu unterziehen. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß von den berühmten Stücken „Die spielenden Kinder" 1876 aus der Staatlichen Gemäldegalerie, Dresden, vorhanden sind, „Christus im Tempel" 1879 aus der Kunsthalle in Hamburg, „Die Frau mit der Ziege" 1890 aus der Pinakothek München, „Das Bildnis der Eltern" 1891 aus dem Besitze des Künstlers selbst, „Der Biergarten in Brannenburg" 1893 aus dem Luxembourg, Paris, „Das Bildnis Georg Brandes" 1902 aus der Kunsthalle in Bremen, „Der holländische Biergarten" 1905 aus der Züricher Kunstgesellschaft, die schönsten Stücke der Nationalgalerie, um nur dies zu nennen. Man konnte Liebermann nicht mehr nützen als durch die Versammlung dieser wohlgewählten Meisterwerke.

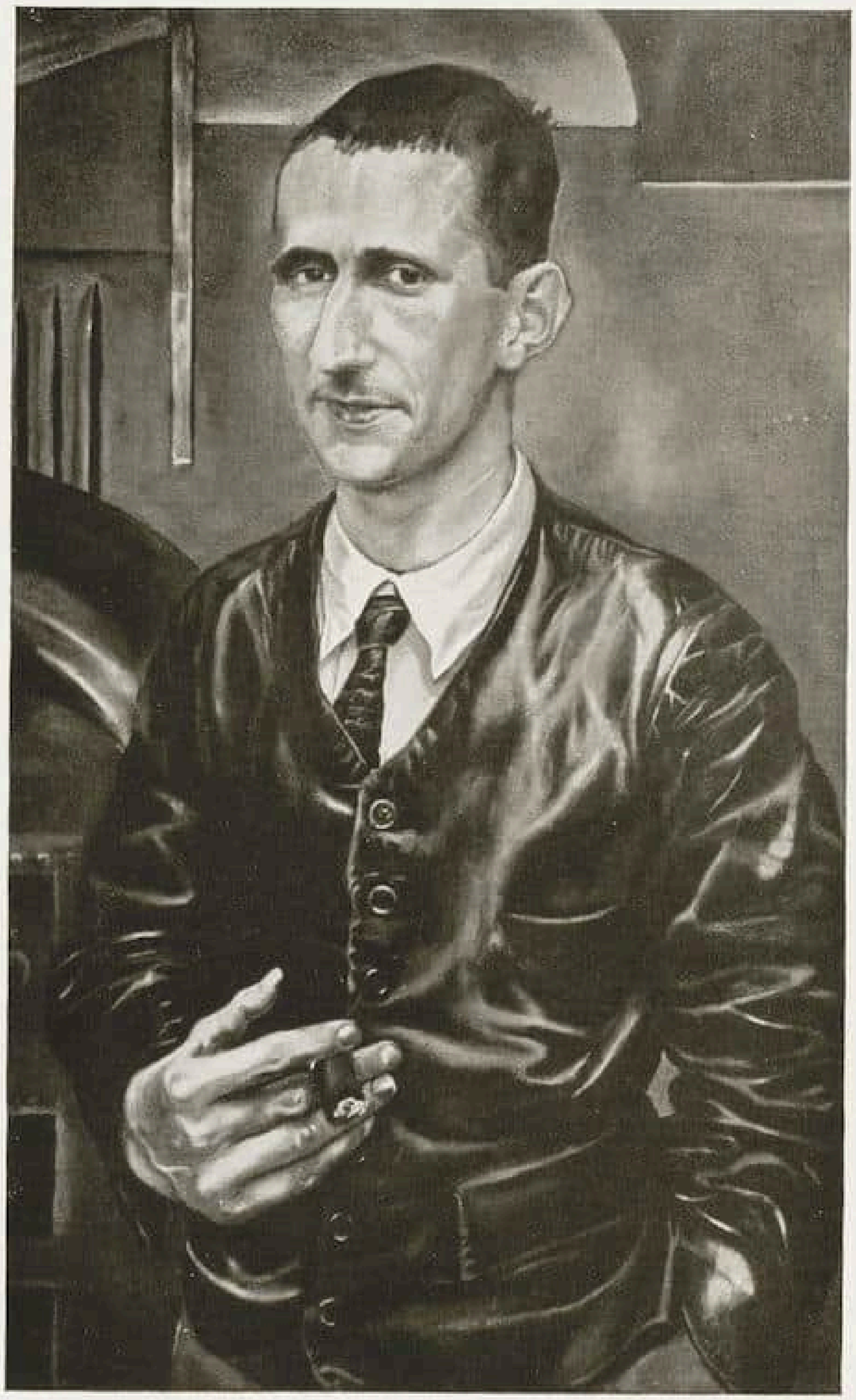
Was bei Bruno Cassirer sich an Pastellen zusammengefunden hat, gehört tatsächlich mit zum Schönsten, was in dieser Technik überhaupt gemacht worden ist. Es ist genau zu beobachten, wie der Künstler erst mit den Jahren sich die Behandlung der Stifte in dieser Vollendung zu eigen gemacht. In der Frühzeit noch eine gewisse Schwere und Dickflüssigkeit. Aber dann und gerade in den letzten Jahren wird alles Sonne und Luft. „Die Blätter im Garten in Wannsee" von 1925/26, die ein hoher Siebziger geschaffen, scheinen wie die Krönung des ganzen Pastellwerkes.

★

Wilhelm Lehmbruck / Der verliebte Charon
Ausstellung »Das Problem der Generation« in der Galerie Flechtheim, Berlin

Ferdinand Möller, der so viele Jahre eine hervorragende Stellung im Berliner Kunstleben eingenommen hatte, als Vorkämpfer des Expressionismus und als Geschäftsführer der Freien Sezession, dann einige Jahre sich nach Potsdam zurückgezogen hatte, ist wiederum an die Stelle seiner früheren Wirksamkeit zurückgekehrt und hat umfangreiche Räume am Schöneberger Ufer 38 bezogen. Er ist seiner alten Liebe treu geblieben und eröffnet mit einer Ausstellung von Kirchner, Pechstein, Heckel und Schmidt-Rottluff, denen er Werke der darauffolgenden Generation hinzufügt, solche, die die expressionistische Schweise organisch weitergeführt haben: Gramatté, Domscheit, Crodel, Degner und Herbig. Besonders der letztere hat eine außerordentlich erfreuliche Entwicklung genommen.

Ein ganzer Saal ist Max Kaus gewidmet. Dieser Heckelschüler hat es wohl empfunden, daß sein Weg in eine Sackgasse geführt hat. Mit Energie strebt er, aus ihr herauszukommen. Bisher konnten seine Versuche nicht als geglückt angesehen werden. Die ihm eigentümliche Freude an bunter Farbe verführt ihn zu plakathaften, äußerlichen, unmalerischen Wirkungen. Was auf einer illustrierten Zeitschrift schön, ist noch lange als Gemälde nicht gut. Daneben werden auch die Flächen noch zu



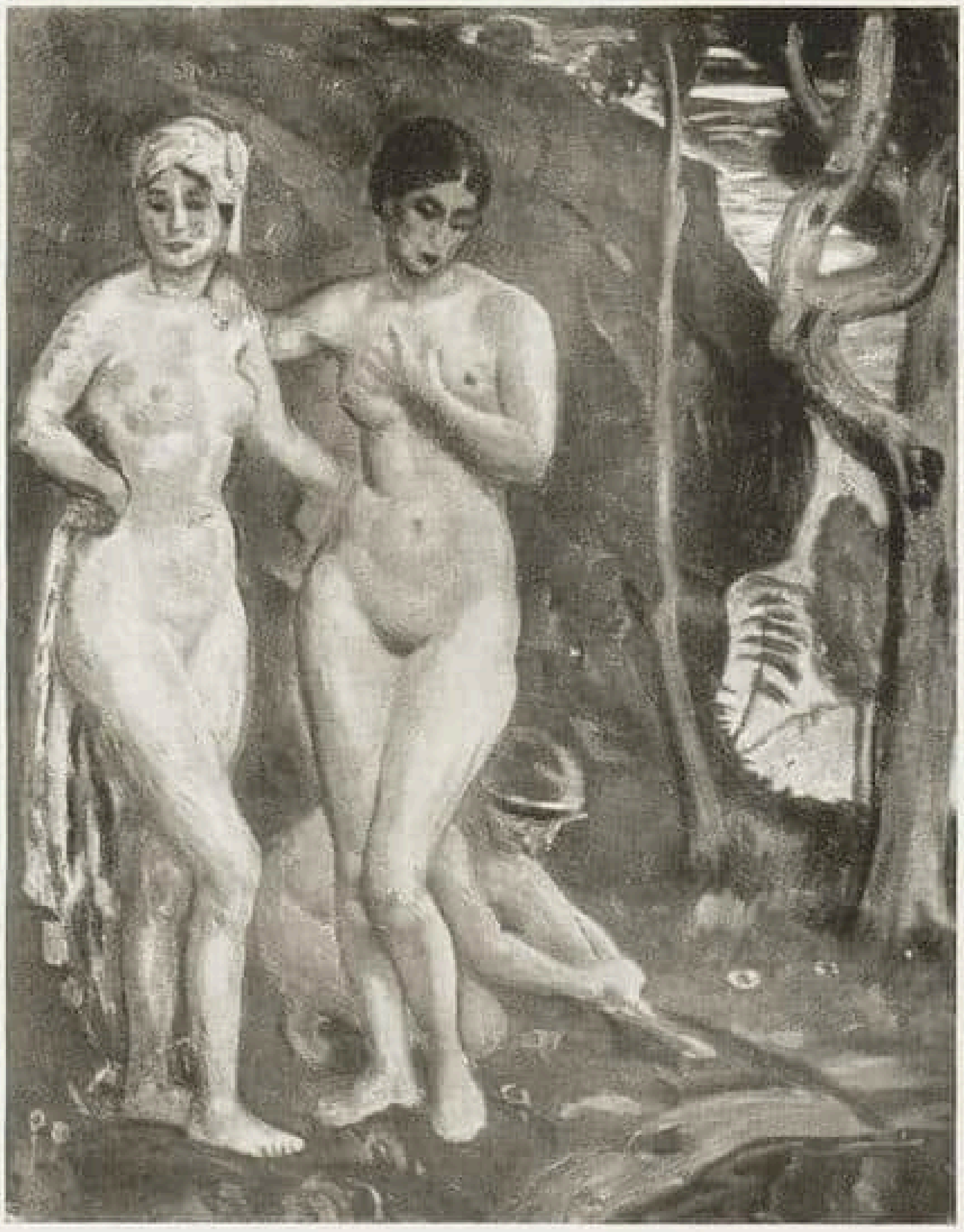
Rudolf Schlichter — Der Dichter Bert Brecht

Aus der Ausstellung »Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst« in der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin

monoton heruntergestrichen, oft geradezu gefühllos. In den Köpfen sieht Kaus die Vielheit von Farben und Formen, in den Kleidungsstücken noch nicht. Große vielfigurige Aktdarstellungen zeigen den Weg, den der Künstler jetzt gehen will. Die angestrebte Verbindung von Figur und Landschaft ist fast durchweg nicht geglückt. An den großen Stükken fällt die Unfähigkeit, die Flächen malerisch zu bewältigen, peinlich auf.

Bei Flatow & Priemer sind eine Reihe Renaissance- und Frühbarockmöbel ausgestellt, auf die besonders hingewiesen werden darf. Sehr schön sind sechs Panneaux mit chinesischen Motiven in Ölmalerei aus dem Besitz der Lady Michelham of Hellingly. Zeit: Ludwig XV. Daneben eine Bologneser Kredenz des 17. Jahrhunderts und ein prächtiger Sakristeischrank, Nußbaum, Bologna, 17. Jahrhundert.

K



Otto Gußmann Pastorale
Aus der Akademie-Ausstellung in Dresden

AUSSTELLUNG DER AKADEMIE UND DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN DRESDEN

Nach dreißigjähriger Unterbrechung nimmt die Dresdner Akademie die Tradition der Akademieausstellungen wieder auf. Die diesjährige schließt eine Gedächtnisausstellung für den 1926 verstorbenen Otto Gußmann ein. Robert Sterl hat als Vorsitzender die Vorbereitung betreut und sich bemüht, die Überlieferung lebendig zu erhalten. Man will wie überall den diffusen Kunstbetrieb wieder in geordnetere Bahnen lenken. Das wird natürlich nur in den Grenzen einer bereits bestehenden Anerkennung möglich sein, der Auftrieb der künstlerischen Bewegung wird sich stets abseits vollziehen. Das sich Durchsetzende zu stützen wird aber schon um der öffentlichen Urteilsbildung willen nicht unwichtig sein, und die Dresdner Akademieausstellung zeigt, wie viel man heute dem Kunstfreund zumuten kann. Das ist allerhand, der Weg reicht von Liebermann bis zu Kandinsky und Klee, schließt neben Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel auch Beckmann, Groß und Dix ein, neben Kolbe und Barlach auch Belling, und mit ruhigem Anstand bewegen sich neben den alten Professoren wie Sterl, Feldbauer, Dorsch die Jungen, die allerdings so sehr jung nicht mehr sind: Heckrott, Cassel, Felixmüller, Otto Lange, Walther Jacob. Einigen von dem jüngsten Nachwuchs war die Sache offenbar unheimlich, sie hielten sich fern, und das ist gut so. Outsider müssen sein. Wünschenswert wäre nur, daß wie in Berlin die Initiative zu draufgängerischen Veranstaltungen unter der staatlichen Fürsorge nicht litte, eher von ihr befruchtet würde, denn immer wieder ist es das Karussell des Lebens, wo sich die Ranglosen mit der Hoffnung und zuweilen mit dem Anspruch treffen. Wie wäre mal eine staatlich subventionierte Ausstellung Anonymer, die nichts mitbrächten als die Arbeit und zweckentsprechend juriert mit je einem Bild sich vorstellten?

Die Akademieausstellung zeigt von allen ein-

Albiker Porträt Hofer

Aus der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Dresden

geladenen Künstlern ein Bild. Das hat den Vorteil, daß das Niveau nirgends fühlbar abgleitet, aber den Nachteil, daß es nirgends zu einer Festfreude kommt; denn was soll man tun in einem Saal, wo neben Kokoschkas „Terrasse von Richmond" ein K. Scholz und ein Hofer hängen, neben Beckmann Hettner und L. v. Hofmann? Hier liegen Schwierigkeiten, denn was bei Anfängern als Abwechslung wirkt, zerstört bei Vollendern die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Immerhin ein Querschnitt durch das, was Geltung hat. Kein kleinlicher, denn es sind eine Anzahl Begabter dabei, deren Namen noch unbekannt sind, Garten, Henke, Mühler, Teuber u. a. (Katalog Vlg. Limpert.)

Die Gedächtnisausstellung für Otto Gußmann ist eingegliedert. Man hat versucht, eine möglichst große Zahl dekorativer und monumentaler Entwürfe zu bekommen, denn fraglos lag hier Gußmanns Stärke. Seine Leistung ist nicht nach den Tafelbildern meist figürlichen Inhalts zu bemessen, die ja bezeichnenderweise erst seit 1914 auftauchen, als durch die Zeitverhältnisse Gußmanns eigentliche Arbeit lahmgelegt wurde. Ein Jammer, daß man die Monumentalklasse hat eingehen lassen, daß Gußmann selbst sich in den späteren Jahren nicht mehr dafür interessierte. Der Frankfurter Wettbewerb hat gezeigt, wie sehr die Pflege der monumentalen Malerei an den Kunstschulen fehlt und wie ahnungslos die Künstler solchen Aufgaben gegenüber sind.

In einer Monographie über Otto Gußmann (Vlg. Limpert, Dresden), die zur Gedächtnisausstellung erschienen ist, hat Erich Haenel den Entwicklungsgang Gußmanns im Rahmen der entstehenden neuen Raumkunst dargestellt, umfassend und mit ausgezeichneter

Milly Steger Relief
Ausgestellt im Kunstsalon Kühl, Dresden

Kenntnis der Voraussetzungen, die bis in die Gründerjahre verfolgt werden. Haenel gibt mit dieser Monographie einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Wechselwirkung zwischen freier und angewandter Kunst in der Zeit von 1890 bis 1915. Von den sechzig Lichtdrucktafeln fallen immer noch zu viele auf seine Tafelbilder. Eine Ergänzung wäre vielleicht angebracht: Gußmann war ein Lehrer, der durch seine Großzügigkeit erstaunliche Erfolge bei der jüngeren Generation gehabt hat. Wie viele heute Prominente, auch sein Nachfolger Dix, verdanken Gußmann ungetrübte Akademiejahre. Er regte an und ließ gewähren, das Beste, was ein Mann in seiner Stellung tun konnte.

★

Im Rahmen der Jahresschau 1927 „Das Papier", die technisch und künstlerisch ausgezeichnet aufgebaut ist, hat der „Deutsche Künstlerbund" Graphik ausgestellt. (Katalog Vlg. Jeß.) Es ist gelungen, gegen 600 Blätter Druckgraphik und 100 Kleinplastiken anzuordnen, ohne zu ermüden. Die Auswahl ist erfreulich vorurteilslos, neben den Führern der alten Generation hängen die Meister des Bauhauses: Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, neben den Malern der ehemaligen „Brücke" die wesentlichen Vertreter des Verismus, neben den Professoren der Dresdner Akademie die jungen Dresdner Cassel, Otto Lange, Kretzschmar, Rudolph, Spank. Von Kokoschka unbekannte Radierungen zu „Orpheus und Eurydike" (1918), von Rohlfs sehr schöne Holzschnitte, von Hofer seltene Radierungen. Eine Menge unbekannter Namen tauchen aus allen Gegenden Deutschlands auf, ohne daß das sehr beachtliche Niveau gedrückt würde. Von den Süddeutschen prägen sich Unold und Chr. Voll ein, im übrigen ist die Stagnation noch fühlbar. Dafür ist die Tradition im Plastischen bei ihnen lebendig geblieben, wie die Arbeiten von Albiker, Gies, Koelle, Knappe, Roeder und Scharff beweisen. Kolbes Kleinbronzen von 1926 sind von großem Charme. Der wesentlichste Ertrag der heute kühnen Bemühung scheint mir zu sein, daß die Öffentlichkeit angesichts dieser hochwertigen Graphikschau ihr nur zum Teil begründetes negatives Urteil über Druckgraphik revidieren kann.

★

Kunstsalons: Die Bildhauerin Milly Steger zeigt 25 Plastiken und eine Anzahl Zeichnungen bei Kühl. Seit ihrem Weggang von Hagen (1917) hat sie wenig Gelegenheit gehabt, ihre Begabung für monumentale Aufgaben zu betätigen, aber ihre Kleinplastiken, Porträts und Reliefs haben die Intimität zum jeweiligen Material, das ausgesprochene Gefühl für die Bewegung des Volumens von der Mitte her und die damit zusammenhängende Verhaltenheit des Ausdrucks bewahrt.

Die Fides bringt nach der bereits in Hannover gezeigten Ensor-Kollektion Arbeiten von Oskar Schlemmer und W. Baumeister, die leider viel zu selten ausstellen, obwohl sie zu den wenigen wesentlichen Vertretern einer neuen monumentalen Kunst gehören. Beider Anregungen sind bis heute auf wenig fruchtbaren Boden gefallen und nur Schlemmer durfte in Weimar seine Fähigkeiten zu diesem Beruf praktisch erproben. Akademien seien für ihre stark vernachlässigten Klassen der Wandmalerei auf diese Begabungen besonders aufmerksam gemacht. Das Tafelbild ist bei Schlemmer wie bei Baumeister Notbehelf und vorläufige Lösung, das Theater eine Aufgabe, die heute noch selten lohnt.

Der Maler Willy Kriegel (bei Axt) ist 1901 in Dresden geboren, hat vorübergehend bei Kokoschka gearbeitet, ohne seinen Einwirkungen zu erliegen. Seine Porträts und Stilleben zeigen eine sehr positive Erregtheit und Spannung, eine vielleicht noch willkürliche, dafür aber selbständig durchdachte Technik, und den Mut, ohne Anschluß an lohnende Richtungen sich auszuleben.

Die Radierungen und Aquarelle von Thomas Rowlandson (bei Baumbach) versetzen in die Welt des vor hundert Jahren verstorbenen englischen Sittenschilderers, der liebenswürdiger als sein Zeitgenosse Gillray mit leicht geführter Radiernadel oder flüchtigem Zeichenstrich mehr Persiflage als Karikatur gab. Unsere Sammlungen sind so arm an seinen Arbeiten, daß diese Begegnung doppelt freut.

Der Kunstverein zeigte die schönen Zeichnungen französischer Meister aus der Albertina, anschließend „Neue österreichische Kunst von Klimt bis Kokoschka" und den Nachlaß Albert Weißgerbers. Will Grohmann

KÖLN

Lovis Corinth ist in Köln immer recht unzureichend gezeigt worden. Der Kunstverein hat es endlich verstanden, eine Sammlung vieler Hauptwerke zusammenzutragen, die nach Epochen gehängt, alle Stadien im Schaffen des Meisters zur Anschauung bringen. Man sieht „Susanna im Bade", „Ecce Hommo", den schwarzen Husar, Walchenseelandschaften, das letzte Selbstporträt. Es gibt in Köln einige wenig bekannte Bilder, die auf den Gedächtnisausstellungen fehlten. Aber ein Corinth-Saal vom Umfang des jetzt gezeigten, ist ein Verdienst. Für einen privaten Verein gehört schon ein großer Opfermut zu dem Wagnis, der Öffentlichkeit eine Schau von solcher Qualität lediglich aus künstlerischem Interesse zu bieten. Den geringen, durch Corinth nicht in Anspruch genommenen Raum hat man einem jungen Maler, Otto Scheinhammer, eingeräumt. Ihm gelingen gute Bilder, die besten vom Niederrhein. Seine Art ist noch schwankend, manchmal unfrei. Aber in einigen Landschaften spürt man das ernsteste Wollen.

Salmony

MANNHEIM

Neben der bereits hier erwähnten, reiche kulturgeschichtliche Aufschlüsse vermittelnden Ausstellung „Das Zeitalter Luthers und Fausts im Spiegel der Graphik" bietet die Kunsthalle zur Zeit eine Zusammenstellung ihres Besitzes an Werken lebender badischer Künstler, den sie um neue Arbeiten Xaver Fuhrs vermehrt hat anläßlich einer kürzlich gezeig-

Emile Branchard — Akt
The Stephan Bourgeois-Galleries

Emile Branchard — Der Fluß
The Stephan Bourgeois-Galleries

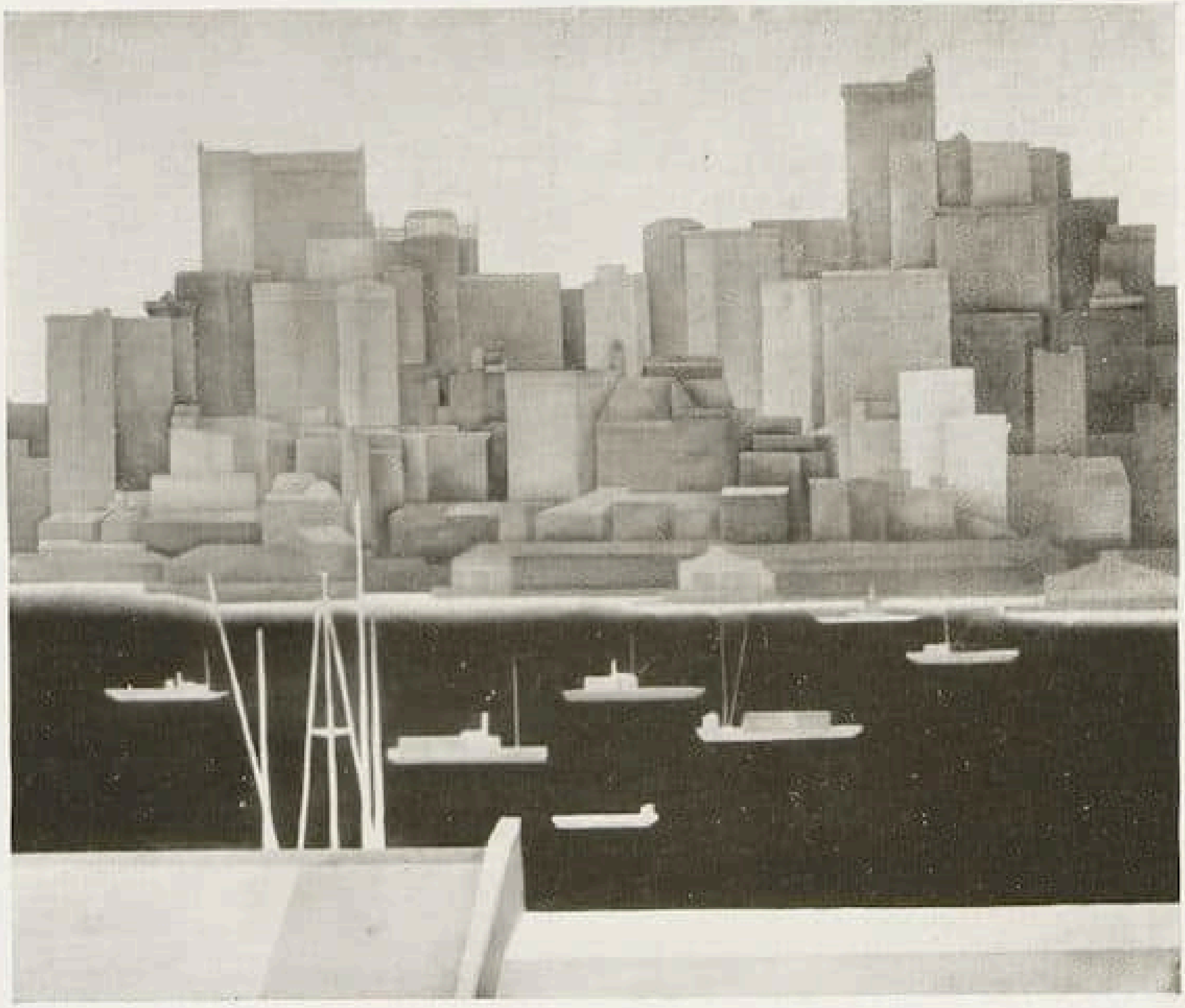
ten Sonderschau dieses begabten Mannheimer Malers. Das ernsthafte Suchen nach überpersönlichem Ausdruck hat Fuhr in ein Dilemma zwischen Ost und West geführt, das sich nun in einer merkwürdigen Verbindung von Einflüssen Chagalls und Utrillos zu festigen sucht; eine typisch deutsche Situation, die in der entschlossenen Schwere ihrer Durchführung sympathisch bleibt.

★

Anläßlich der Tagung des deutschen Werkbunds in Mannheim bereitet die Kunsthalle eine Ausstellung „Internationale Werbekunst" vor. Das Kunsthaus Tannenbaum, das mit einer fein pointierten Gegenüberstellung von Werken aus den verschiedenen Entwicklungszeiten Utrillos, dessen Weg aus gedämpfter Lyrik über verhaltene Humore zur klaren, sonnenscharfen Realität erschlossen hatte, läßt nun eine Kollektion des unbekümmert weltoffenen, eleganten und freigebigen Adrion folgen. In dieser nicht zu anspruchsvollen Umgebung gewinnen die Arbeiten des als Plastiker manches versprechenden E. Kuhn für sich durch die Emsigkeit ihrer inneren Bewegung, der allerdings noch die Geschlossenheit eines entschiedenen Charakters mangelt. Erich Dürr

DIE BOURGEOIS BOYS IN NEW YORK

Stephan Bourgeois, der aus dem bekannten Kölner Kunsthändlerhause stammt, ist seit Jahren in New York als Kunsthändler, mehr aber noch als Anreger tätig gewesen. Er war es z. B., der hierzulande die einzige umfassende Munchausstellung veranstaltete; er, der als erster „der Kunst auf der Bühne" im Rahmen mehrerer Ausstellungen in New York zu Worte verhalf; er, der vielen hier erstmals die tiefe spirituelle Bedeutung der chinesischen Kunst der großen Zeit zum Bewußtsein brachte. Sie war immer seine Liebe gewesen, und von ihr hatte er das eine große Geheimnis gelernt, daß nur die völlige Selbsthingabe wahren Gewinn und schließlich die Erreichung des inneren Selbst verschafft, wenn Universum und Selbst zur unzertrennlichen Einheit verschmelzen. Wie ein Gegenpol zu den zersetzenden Tendenzen dieses Landes erscheint dieser Glaube. Es ist wahrlich nicht bloß äußerliche Mode, daß gerade die chinesische Kunst der großen alten Zeit mehr und mehr hier Anhänger findet.
Ein solcher Mann, der bereit war, Künstler, die etwas zu sagen hatten, den „Weg ins Freie" zu bahnen, mußte sich nach einiger Zeit von solchen umgeben sehen, die in ihrem



Stephan Hirsch — New Yorker Wolkenkratzer
The Stephan Bourgeois-Galleries

Wesen und Wollen ihm ähnelten. Und so hat Bourgeois eine ganze Schule amerikanischer Künstler gegründet, deren bisher bekanntester wohl Maurice Sterne, auch in Deutschland kein Unbekannter mehr, ist. Der Einfluß, den Bourgeois auf seine „Boys" übte und noch übt, ist nur der, ihnen sozusagen eine kongeniale Atmosphäre zu schaffen, in der sie atmen und wachsen können, wie es ihrer besonderen Eigenart entspricht. Sie alle umschlingt so ein Band, ein Fühlen, nämlich das oben schon angedeutete vom Verstehen des inneren Werdens und Wachsens durch Hingabe und Aufnahme zugleich. Jeder aber behält sein eigenes Sehen und kann sich so, trotz seiner Zusammengehörigkeit zur „Schule" individuell entwickeln.

Von den drei „Boys", von denen ich heute kurz sprechen möchte, Emile Branchard, Arnold Friedman und Stephan Hirsch, steht der letzte, Hirsch, dem brausenden Leben der stürmenden Gegenwart am nächsten. Aber, jung wie er ist, hat er bereits ein Gleichmaß gefunden, indem er nach dem Gesetz hinter und in den Dingen selber geforscht hat.

Friedman, der sein tägliches Leben still als Postangestellter verbringt, lebt innerlich ein freies, fast idyllisches Leben. Die Beziehungen der Dinge zueinander, der lebenden und sogenannten nichtlebenden, sprechen zu ihm. Ihnen geht er nach. Aus ihnen erwachsen ihm seine großen Flächen, seine Linien, seine Farben und Rhythmen. Das Einzelne ist wohl da, doch es sucht sich mit dem anderen zu einen; ein Band umschlingt alles; ein Leben durchflutet alles. Man wird inne: in diesem Menschen ist das Gefühl der Sehnsucht zur Natur rege.

Branchard ist der Träumer unter den Dreien. Wie im Traume geht er einher. Wie im Traume lebt er: seine Mutter unterhält eine Pension, und er hilft ihr mit den niedersten Diensten des Zimmeraufräumens und ähnlichen Handlangereien. Das berührt ihn aber nicht. Denn in ihm leben Visionen, die dann und wann zur Gestaltung drängen. Dann sieht er weite Flächen sich dehnen, von Wasserwegen durchzogen, die sich in eine mystische Weite verlieren, und Wunderbäume, dunkle und jugendweiße, wachsen auf und knospen wie im Paradies. Oder ein Wunderweib zeigt

sich ihm wie Helena, lockend und doch fern; oder das ewige Thema der hingebenden Mutterliebe ergreift ihn, und er bannt es in innigste, verströmende Rhythmen.

Sie alle schauen auf Bourgeois als ihren Meister. Er schreitet ihnen voran in seinem Lebensbegreifen. Sie folgen ihm, jeder auf seinem Pfade, die doch alle nach der einen Richtung in der Ferne deuten, wo die Zufälligkeiten dieses Lebens versunken sind, wo das Essentielle allein noch übrig ist. Freund

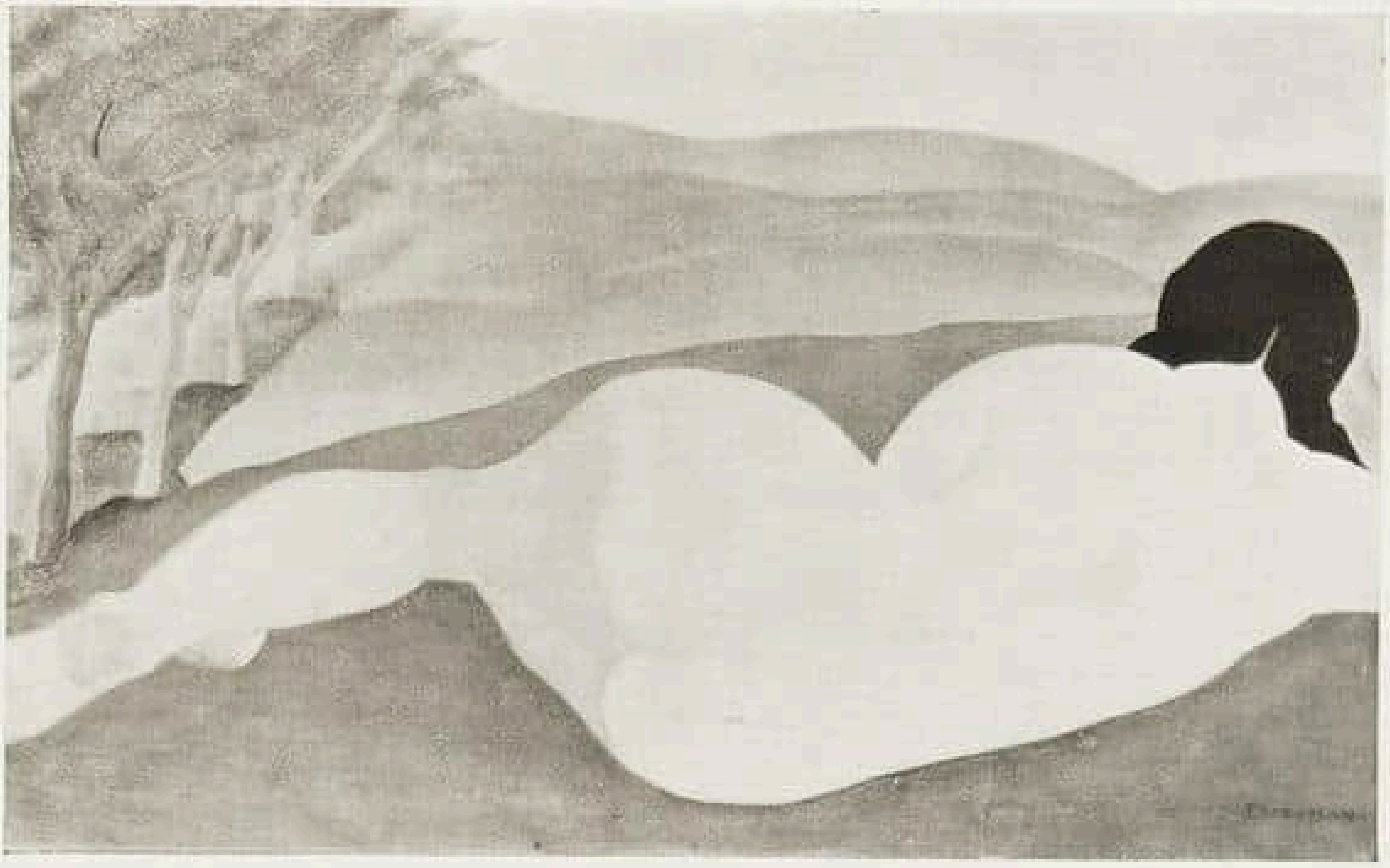
PERSONALIA

Die Stadt Berlin hat Max Liebermann aus Anlaß seines 80. Geburtstags zum Ehrenbürger ernannt.

Der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Kölner Universität, Prof. A. E. Brinckmann, hat einen Ruf an die Universität Minneapolis (Nordamerika) zur Errichtung eines kunsthistorischen Lehrstuhls und Einrichtung eines Institutes für Kunstgeschichte erhalten. Prof. Brinckmann, der sich als Gelehrter gerade im Ausland eines besonderen Ansehens erfreut, nicht zuletzt durch die englische Ausgabe seiner Bozzetti-Publikation, hat bereits zweimal derartige Institute eingerichtet, zuerst in Rostock und dann in Köln und dürfte deshalb auch der amerikanischen Einladung Folge leisten. b

In Berlin verschied unerwartet der bekannte Literarhistoriker und Kunstschriftsteller Dr. Julius Elias im 66. Lebensjahr. Der Verstorbene war einer der bekanntesten Vorkämpfer des Impressionismus und Jahrzehnte hindurch besonders mit Max Liebermann befreundet. In den letzten Jahren war er als literarischer Leiter im Propyläen-Verlag tätig.

Danilo Michajlowitsch Schtscherbakiwskij, der ukrainische Kunst- und Kulturhistoriker, Ethnograph und Archäologe, hat seinem Leben in den Fluten des Dnjepr freiwillig ein Ende gemacht. Der Verschiedene, kaum 50 Jahre alt, war einer der Leiter des „Allukrainischen Historischen Schewtschenko-Museums" in Kiew, dem seine Haupttätigkeit gewidmet war, und aus seiner Feder stammte eine Reihe größerer und kleinerer Forschungen über das Kunstleben der Ukraine in der Vergangenheit. Persönliche Zerwürfnisse mit der Museumsverwaltung sollen den tragischen Schritt Schtscherbakiwskijs verursacht haben. PE



Arnold Friedmann — Akt

The Stephan Bourgeois-Galleries

ZUM NEUEN BAUEN

RICHARD J. NEUTRA: WIE BAUT AMERIKA? Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Das Buch ist sachlich innen und außen. Papierumschlag, aber mit handfest gefügten Blättern. Ein Buch, das zum Gebrauch einladet und nicht dazu bestimmt, als Rückenglänzer in einem Bücherspind zu fungieren. Wir wissen von Amerika wenig. Mit Ästhetenbilderbüchern, mit geknipsten Impressionen, die rasch vergrößert auf die Seiten eines Buches hingeworfen werden, können wir wenig mehr anfangen. Wir verlangen heute auseinanderlegende Kleinarbeit, genaue Querschnitte durch den Betrieb, wenn man will, durch das Leben. Wenn Neutra uns den komplizierten Bauvorgang eines bestimmten Wolkenkratzers (Palmerstonehouse in Chicago) vorlegt, in dem die prachtvoll funktionierende, unendlich verzweigte, aber orchestral ineinanderspielende Organisation gezeigt wird, so nützt uns das mehr, als ein Bilderbuch, das alle Wolkenkratzer Amerikas enthielte.

Das Buch begehrt nicht auf, es widersetzt sich nicht den Begebenheiten des Lebens. Es nimmt die Haltung ein, die heute der ganzen wirklich jungen Architektenschaft gemeinsam ist und die weiß, daß die Zeit für sie arbeitet, und die Zeit für sie kommen muß. Heute allerdings hat gerade in Deutschland die letzte Stufe der historisierenden Architektur, das kunstgewerblich infiltrierte Geschmäcklertum noch Oberwasser (z. B. Höger, Fahrenkamp), allerdings nicht mehr lange, denn die Architektur ist heute prachtvoll zwischen engste Notwendigkeit eingezwängt: Ökonomie, Verkehrsregelung, Industrialisierung, Raumbeschränkung. Nur durch dieses strenge Vorschreiben des Wachstums werden wir wieder Schöpfungen erhalten, denen — einfach zwangsläufig — die richtige Formung zuteil wird. An Stelle der „Mode" tritt „Entwicklung".

Das Buch des österreichischen Architekten Neutra ist eines der ersten, aus dem wirklich die reinigende Wirkung des Ingenieurarchitekten entgegenweht. Giedion

BRUNO TAUT: BAUEN. Der neue Wohnbau. Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 6.—10. Tausend.

Immer enger wird die Vorpostenkette, die dem Neuen Bauen unaufhaltsam die Wege öffnet. Tauts neues Buch[1] ist ein nicht zu unterschätzender Schritt dazu. Bauen geht jedermann an. Wenigstens heutiges Bauen! Warum? Weil es sich heute nicht nur darum dreht, einen neuen Formkodex auszutrompeten, der morgen wieder schimmelt, sondern vielmehr um billigeres und besseres Wohnen, um eine Umgestaltung von Grund auf. — Taut spricht gerade den Laien an, dem der Beruf wenig Zeit läßt, und veranlaßt ihn, während ein weites Anschauungsmaterial vor ihm ausgebreitet wird, „manches unter die Lupe zu nehmen, das er bisher für schön und auf der andern Seite für häßlich hielt." Man lernt begreifen, wie ganz formalistisch gewordene Baugesetze die Entwicklung hemmen oder, wie der Heimatschutz — Taut definiert ihn als Muckertum, das nach Erdscholle riecht — im Grunde auf den gleichen rein äußerlichen Ästhetizismen beruht wie die Stilarchitektur. Am wichtigsten am „Wohnbau" ist vielleicht, wie Taut durch kurzes Wort, Beispiel und Gegenbeispiel den Leser langsam erkennen läßt, was für hinfällig gewordene Vorurteile über die Architektur in ihm unbewußt sitzen. — Die drei Millionen neuer Wohnungen, die Deutschland in den nächsten Jahren zu bauen hat, können der Nachkommenschaft ganz neue Lebensmöglichkeiten geben, falls man funktionell an die Aufgabe tritt. Ohne Mitarbeit von Erbauer, Mieter, Eigentümer, ja ohne direkte Forderung von dieser Seite, wird man nur sehr Unvollkommenes erreichen. Ein Buch wie Tauts Bauen gibt die äußerst nötigen Richtungspfeile dafür in die Hand. Man lese es mit dem Willen innerer Lockerung! Giedion

BRUNO TAUT: EIN WOHNHAUS. Stuttgart. Franckhsche Verlagsbuchhandlung.

Nahezu gleichzeitig mit seinem „Bauen" gibt Bruno Taut ein zweites Buch heraus: Sein eigenes Wohnhaus. War im „Bauen" das Siedlungsmaterial als Ganzes ausgebreitet, so wird hier ein einziges Beispiel weitgehend auf seine funktionalen Grundlagen untersucht. Vielen wird klar werden, daß die Begriffe ästhetisch und praktisch sich heute auf vielfach ergänzenden Bahnen bewegen. Taut macht klar, daß im hauswirtschaftlichen Betrieb kürzeste Wege, Beschränkung der Dienstboten, der Arbeit, erstrebt sind. Daher keine Tapeten, keine Vorhänge, keine Tischtücher: Abwaschbare Tischflächen, abwaschbare Böden.

Grundgedanke: es geht gegen die Dinge, die uns früher tyrannisiert haben, und die Kräfte der Frau unnötig verzehrten: „Das Haus mit allen seinen Teilen muß Besitz des Menschen sein" — nicht aber umgekehrt! Giedion

SAMMLER UND MARKT

MÜNCHEN

Am 25. Juni fand die Generalversammlung des Verbandes des Deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels e. V. in den Räumen der Handelskammer in München statt, die zugleich die 10. Generalversammlung des Verbandes war.

Der erste Vorsitzende, Geh. Kommerzienrat S. Drey, begrüßte mit herzlichen Worten die Erschienenen und gab in treffenden Worten einen Rückblick auf die seit der am 21. Mai 1917 erfolgten Gründung verflossenen Jahre und die erfolgreiche Arbeit des Verbandes. Er erwähnte, daß die Notwendigkeit des Zusammenschlusses gleichartiger Interessenten zu einer Vereinigung schon lange erkannt war, aber erst die harte Not der Kriegszeit habe den Gedanken zur Reife gebracht. Mit Stolz könne der Verband auf das Geleistete in zehn Jahren ernster Arbeit zurückblicken, in denen er sich stets mit ganzer Kraft nicht nur für die Vertretung und Förderung gemeinsamer materieller Interessen, sondern auch zur Wahrung der Standesehre eingesetzt habe, so daß heute der Kunst- und Antiquitätenhandel als ein bedeutender Wirtschafts- und Kulturfaktor anerkannt sei.

Er führte aus, daß der Verband des Deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels sich sein Ziel weit gesteckt habe, aber er betrachte sich als einen Spitzenverband, dem bereits heute eine Anzahl von Verbänden korporativ angehören und mit dem sich alle Verbände auf dem Gebiete des Kunsthandels einigen mögen.

Der Verband hat schon frühzeitig die Wichtigkeit der Bildung von Ortsgruppen erkannt, ohne damit den gewünschten Erfolg gehabt zu haben. Er erkennt die Notwendigkeit, unnötige Zersplitterung zu vermeiden und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß alle bestehenden Verbände, die zumeist den Interessen einzelner Städte oder einzelner Landesteile dienen, sich dem Verbande anschließen mögen, damit alle wichtigen Fragen einheitlich vertreten werden und damit alle Verbände gleicher Richtung bei allen wichtigen Vorgängen, besonders auf dem Gebiete der Steuer-, Zoll- und Finanzpolitik gegenüber den Behörden einheitlich vorgehen können und damit alle Wünsche und Erfordernisse des Kunstmarktes durch eine kräftige Organisation, wie sie der Verband bietet, gefördert werden.

Bei dem Rückblick auf das vergangene Geschäftsjahr führte der Vorsitzende aus, daß schon das Jahr 1925 eine leichte Besserung gebracht, die sich im vergangenen Geschäftsjahr dank günstiger Momente (Deutschlands Eintritt in den Völkerbund, bessere Gestaltung der Außenpolitik, wirtschaftliche Zusammenschlüsse mit dem Auslande, Vertrauen in unsere wirtschaftliche Zukunft) in bestem Sinne weiter entwickelt habe, so daß auch eine Wiederbelebung des Kunstmarktes zu bemerken gewesen sei. Aber der Rückschlag, eine Folge des allzu großen Optimismus, sei leider nicht ausgeblieben, denn der Kurssturz der letzten Monate habe auch den Kunst- und Antiquitätenhandel empfindlich getroffen.

In seinen weiteren Ausführungen erwähnt der Vorsitzende, daß wir für eine günstigere Weiterentwicklung der Geschäfte nicht nur stabilere Verhältnisse benötigen, sondern auch ein starkes Nachlassen des uns empfindlich treffenden Steuerdruckes. Während die Steuerbelastung vor dem Kriege bei einem erheblich größeren Nationalvermögen nur 5½ Milliarden Mark betrug, ist sie jetzt auf 10 Milliarden gestiegen, zu denen noch über 3 Milliarden Sozialabgaben kommen. Es ist eine Notwendigkeit für die Lebensfähigkeit des Kunsthandels, daß eine bessere Steuerverteilung erfolge und daß wir eine Verminderung der Gesamtsteuern fordern und eine andere Behandlung der Gewerbesteuern.

Der Vorsitzende bespricht noch die weniger nach außen in Erscheinung tretende Verbandstätigkeit, die sich mit wichtigen Steuerfragen und Verordnungen, der Doppelbesteuerung ausländischer Geschäftsunternehmungen, Wünschen bei dem Abschluß von Handelsverträgen usw. beschäftigt; er machte Mitteilung davon, daß der Verband sowohl mit dem französischen Kunsthändler-Syndikat als auch mit dem amerikanischen Syndikat freundschaftliche Verbindungen, und zwar auf deren Anregungen angeknüpft habe; er erwähnt ferner die Tätigkeit einer Kommission, die Richtlinien ausarbeitete für eine Verbesserung im Auktionswesen.

Sodann bespricht Geheimrat Drey innere Angelegenheiten des Verbandes und begrüßt insbesondere den korporativen Beitritt des Verbandes der Antiquitätenhändler von Danzig. In seinen weiteren Darlegungen erwähnt er, daß das neue Geschäftsjahr immerhin eine Besserung gebracht habe, daß es aber noch der größten Anstrengungen bedarf, um den materiellen Erfolg der Arbeit zu sichern. Seine weiteren Ausführungen gelten der Gewissenhaftigkeit und dem vertrauensvollen Worte

Francisco de Goya »Sie machen sich schön«. Aquarell
Aus der neueröffneten Galerie Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

des Kunsthandels. Der Handel braucht Freiheit und die Freiheit braucht Sittengesetze. Die Freiheit des Handels, geschützt durch Organisationen, ist die Grundform der heutigen Zeit, und hier zeigt sich der Weg für die Fachorganisation und die Spitzenorganisation. Der Vorsitzende schließt seinen Vortrag mit dem Wunsche „Glückauf den Verbandsmitgliedern und Glückauf dem Verbande, der zum Besten seiner Mitglieder leben, wachsen und gedeihen möge".

Kommerzienrat Max Bernheimer erstattet als Schatzmeister den Kassenbericht, aus dem die vorzügliche Lage des Verbandsvermögens zu erwähnen ist.

Der bisherige zweite Vorsitzende, Kommerzienrat Schulte, ersuchte von seiner Wiederwahl Abstand zu nehmen, unter Berufung auf sein Alter. In herzlichen Worten dankte ihm Geheimrat Drey für sein vorbildliches Wirken und seine zehnjährigen hervorragenden Dienste. Seinem Vorschlag gemäß wird Herr Kommerzienrat Schulte zum Ehrenmitglied gewählt.

Alsdann erfolgt die Neuwahl des Vorstandes, über dessen Zusammensetzung noch später berichtet wird.

Der Schriftführer und Vorsitzende der Kommission für eine Auktionsverordnung, Herr Emil Hirsch, berichtet ausführlich über die Richtlinien für das Auktionswesen, die den Interessen sowohl des Käufers wie des Verkäufers dienen sollen und die allen berechtigten Anforderungen entsprechen dürften. In dem Bestreben, den zutage getretenen Auswüchsen im Auktionswesen entgegenzuarbeiten und für absolute Reellität und Zuverlässigkeit bei Versteigerungen besorgt zu sein, hat die Kommission Richtlinien ausgearbeitet, die von der Versammlung anerkennend zur Kenntnis genommen werden.

Der Syndikus des Verbandes, Herr Dr. Schub, hält alsdann einen außerordentlich bemerkenswerten, verständnisvollen und tiefgründigen Vortrag über die Stabilität unserer Währung. Der Vortrag soll als Sonderdruck den Verbandsmitgliedern zugehen. Der erste Vorsitzende dankte in verbindlichen Worten dem Syndikus für seine lichtvollen Ausführungen. Dr. Wolffenberg, Berlin, drückte in Worten höchster Anerkennung dem ersten Vorsitzenden und dem Vorstande den herzlichsten Dank für deren hingebungsvolle Tätigkeit aus.

Der erste Vorsitzende schließt mit Worten des Dankes besonders für die auswärtigen Herren, die zahlreich zu der Versammlung erschienen waren, die Sitzung.

LUZERN

Die Galerie Fischer wird am 19. Juli im Hotel National die Sammlung des Herrn La Borderie und anderen Besitz versteigern. Italienische und spanische Primitive, Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts (Jan Breughel d. J., Rubens, Terborch, van Goyen, Hobbema, Teniers, Ostade). Arbeiten von Tin-

toretto, Ribera, Tiepolo, Chardin, David, Greuze bilden den Hauptbestand dieser vielseitigen Sammlung. Der Katalog ist mit zahlreichen Abbildungstafeln versehen.

Ferner bringt dieselbe Galerie am 2. August zwei sehr bekannte deutsche Waffensammlungen unter den Hammer, und zwar die Schwertsammlung Dreger und die großherzoglich sächsische Gewehrsammlung aus Schloß Ettersburg. Dr. Dreger hat fünfzig Jahre hindurch gesammelt und das ganze Gebiet der Waffenkunde praktisch durch seine Tätigkeit betreut. Infolgedessen ist auch jede Abteilung seiner Sammlung, einerlei ob es sich um Trutzwaffen, Gebrauchswaffen oder Prunkwaffen handelt, vorbildlich zusammengestellt.

Auch die sächsische Waffensammlung aus der Ettersburg bei Weimar ist in ihrer Art großartig; denn sie umfaßt die Bestände, die während 400 Jahren zusammengekommen sind und besitzt vieles vom besten, was deutsche und italienische Büchsenmacherkunst geleistet hat.

Über die Sammlung Dreger ist übrigens erst im vergangenen Jahr ein Katalog mit vielen Tafeln bei Walter de Gruyter erschienen.

KÖLNER NEUERWERBUNG

Als wichtigster Nachtrag zu dem Aufsatz Salmonys über die Neuerwerbungen für das Museum Wallraf-Richartz kann mitgeteilt werden, daß die Stadt Köln soeben für ihre Galerie das in dieser Zeitschrift, Heft 11, abgebildete und beschriebene Hauptwerk des Hans von Marées „Rast am Waldesrand" erworben hat, wozu man die Stadt aufrichtig beglückwünschen muß. B

Karl Adolf Senff (1785–1863) Bertel Thorvaldsen

Aus der neueröffneten Galerie Amsler & Ruthardt, Berlin W 8

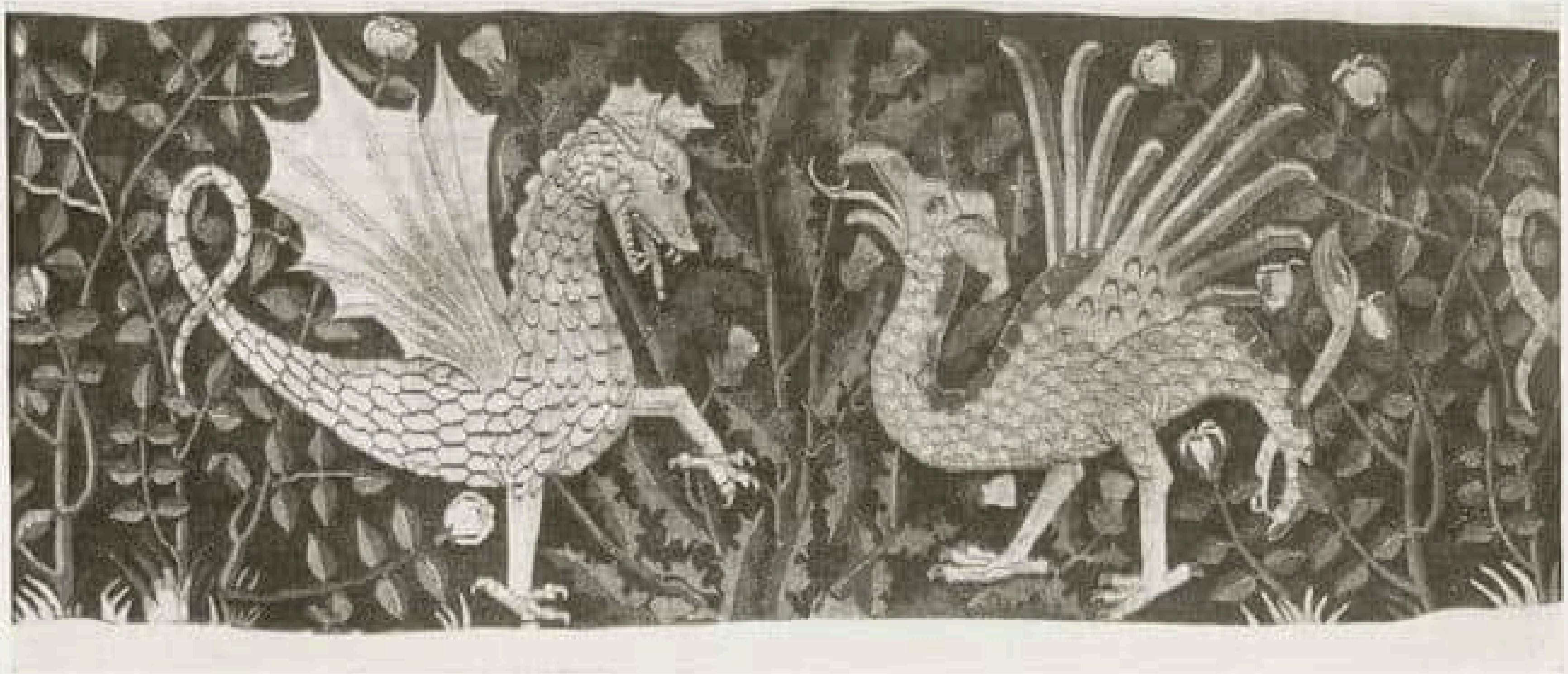


Abb. 1. Bildteppich mit Fabeltieren — Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts
Nürnberg, Germanisches National-Museum

ALTE KUNST AM MITTELRHEIN

ZUR AUSSTELLUNG IM HESSISCHEN LANDESMUSEUM DARMSTADT

1. PLASTIK UND KUNSTGEWERBE

VON PETER METZ

Gegenstand des Ausstellungsunternehmens ist Plastik, Malerei und Kunstgewerbe am Mittelrhein von der spätkarolingischen und ottonischen Epoche etwa bis zum Einsetzen der vollendeten Renaissance zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Als Grenzpunkte des Gebietes wurden angenommen im Norden Fritzlar, im Westen Trier, im Osten Aschaffenburg und im Süden Speyer. Mittelpunkt des Gebietes ist Mainz.

Das Material an Plastik, das die Ausstellung der Forschung zur Verfügung stellt, ist naturgemäß nicht vollständig. Es fehlt vor allem bis auf wenige Vertreter der frühgotischen Epoche des 13. Jahrhunderts die monumentale Steinplastik. Indessen war man bestrebt, möglichst alle vorkommenden, in ihrer Eigenart leicht faßbaren und bedeutenderen Formtypen durch bezeichnende Beispiele zu belegen. Zum Teil ist es auch gelungen, größere Typgemeinschaften in mehreren Vertretern als Gruppen zusammenzustellen.

Die Existenz unter sich fundamental verschiedener Formtypen zeigt an, daß wir es in der mittelrheinischen Kunst nur sehr selten mit durchgehenden stilistischen Entwicklungsfolgen zu tun haben. Hierdurch unterscheidet sich der Mittelrhein von keinem anderen der deutschen Kunstbezirke. Wie überall werden die Anregungen aus den verschiedensten außerhalb des Gebietes liegenden Zentren entnommen. Die Stil schaffenden Genies sind wie überall selten und in ihrem Auftauchen zufällig über die Zeiträume zerstreut. In ihrer weiteren Schulnachfolge sind sie zeitlich beschränkt. Neue Entwicklungsanfänge bringen neue fremde Einflüsse.

Demgegenüber ist jedoch geltend zu machen, daß ein am Mittelrhein entstandenes Kunstwerk fast durchweg als solches erkennbar ist, selbst wenn man die als mittelrheinisch gesicherte Typgemeinschaft, zu der es gehört, nicht kennt. Es ist die Macht des bodenständigen Lebens und der Umgebung, des »genius loci«, der sich in jeder Schöpfung von neuem durchsetzt und das fremde Stil-

material nach seinen eigenen Gesetzen umformt und mit einem neuen Ausdrucksgehalte erfüllt. In den historisch faßbareren, späteren Epochen des Barocks und des Rokokos kann man immer wieder beobachten, wie ein von außerhalb des Gebietes zugewanderter Künstler schon nach fünf- bis zehnjähriger Ansässigkeit Werke schafft, die ihrer seelischen und formalen Haltung nach als durchaus bodenständig anzusprechen sind.
Im Besonderen muß hier nur bemerkt werden, daß die Schnelligkeit des Wechsels und die Vielgestaltigkeit der nebeneinander existierenden Formtypen am Mittelrhein wohl kaum in einer anderen deutschen Landschaft ihresgleichen findet. Gerade jene Vielgestaltigkeit aber ist vielleicht nicht weniger typisch mittelrheinisch als überhaupt typisch deutsch. Keiner der großen Stilcharaktere, Gotik, Renaissance und Barock ist, wie man weiß, in seinem letzten Ursprunge aus deutschem Boden erwachsen, und trotzdem gibt es eine eigentümlich deutsche Kunst, deren Zersprengtheit und Gegensätzlichkeit des Stilgepräges sich in ihrem mittelrheinischen Sonderfall genau wiederholt. Als Grund für die besondere Haltung des Mittelrheins gegenüber den übrigen deutschen Kunstbezirken mögen noch der erhöhte kulturelle Betrieb sowie die zentrale und exponierte Lage inmitten der großen Kulturströmungen angeführt werden, die den zur Fortführung fester Stiltraditionen nötigen äußeren Ruhezustand kaum aufkommen ließen. Eine nicht geringe Rolle spielte dabei natürlich auch das nach allen Himmelsrichtungen hin gleichstark orientierte Volkstum, dessen Eigenkraft jedoch dem Fremden stets die Wage hielt.
Angesichts dessen wird es schwer sein, für das Wesen des mittelrheinischen Kunstempfindens eine allgemeingültige Norm aufzustellen. Die Frage wird bei jedem einzelnen Kunstwerk, zumindest bei jeder Epoche oder Stilgruppe von neuem aufzuwerfen sein. Zur exakten Herausarbeitung sind die be-

Abb. 2. Madonna aus Elfenbein Mitte 11. Jahrh.
Altertumsmuseum, Mainz

treffenden Stilgruppen einerseits mit ihren außermittelrheinischen Typvertretern oder Ursprungstypen und andererseits mit den gleichzeitigen, von ihnen verschiedenen Typgemeinschaften innerhalb des Gebietes selbst zu konfrontieren. Die erste Möglichkeit bietet die Ausstellung nicht. Indessen empfindet man beim Überblicken des leider nicht immer nach Typzusammengehörigkeiten streng durchgeordneten Materials (dies konnte nur im Katalog einigermaßen durchgeführt werden) selbst unter den gegensätzlichsten Stilcharakteren die Einheit einer Art mittelrheinischer Rasse. — Von den Zügen, die zunächst vielleicht nur erst subjektiv bemerkbar sind, mögen nur einige der hauptsächlichsten aufgeführt werden. Wie keine andere deutsche Kunst vermeidet die mittelrheinische ganz offenbar den starken, besser gesagt, den undisziplinierten Ausdruck. Der Stärke der Gefühlserregung, die unleugbar vorhanden ist, hält ein nicht minder starker Wille zur vollendeten Form, zur »Schönheit« das Gegengewicht. Als »mittelrheinischste« Schöpfung in diesem Sinne ist vielleicht die Dernbacher Beweinung aus dem Limburger Diözesanmuseum, wie die ganze mittelrheinische Tonplastik vom Anfang des 15. Jahrhunderts überhaupt zu bezeichnen. Die formal gebundene Expressivität, die das mittelrheinische Kunstempfinden dem der romanischen Länder, dem Hang zum Pathos, zum »Leiden in Schönheit« naherückt, hat bisweilen dazu geführt, gerade in der Tonplastik unmittelbare Beziehungen zur ursprünglichsten romanischen Kunst, zu Italien anzunehmen. Des weiteren bemerkt man in der formalen Haltung der Figuren sehr oft eine streng nach musikalisch-rhythmischen Gesetzen durchgeführte Tektonik des inneren und äußeren Aufbaus, der jedoch, besonders in der spätesten Gotik, eine extrem malerische Zersetzung jeglicher Konstruktivität des Körpergerüstes, des äußeren Massenzusammenhaltes und des Umrisses als nicht minder typisch mittelrheinisch entgegensteht. Schließlich sei noch auf die immer wieder zu konstatierende Vorliebe des Mittelrheins für kunstgewerbliche Wirkungen hingewiesen, für die Köstlichkeit des Materials, das Schmuckhafte und die technisch exquisiteste, bis in den letzten Nerv hin vordringende Ausfeilung und Durchstilisierung auch des kleinsten Details.

Abb. 3. Auferstehender Toter vom Westlettner des Mainzer Doms. 1239—1243.

Wir geben nun einen Überblick über das Material selbst. Die frühromanische

Abb. 4 Kopf aus St. Maximin in Trier
Mitte 13. Jahrh. Provinzialmuseum Trier

Epoche des 11. Jahrhunderts war nur durch zwei Elfenbeinplastiken, die thronende Madonna aus dem Mainzer Altertumsmuseum (Abb. 2) und das Nazariusrelief aus dem Kestnermuseum in Hannover zu vertreten. Größere transportable Stücke aus der Zeit, wie die Madonnen in Essen und Paderborn, gibt es am Mittelrhein nicht. — Der vollendeten romanischen Entwicklung des fortgeschrittenen 12. Jahrhunderts gehört das große Kruzifix aus Udenheim in Rheinhessen an. Es ist der einzige monumentale Vertreter seiner Gattung in unserem Gebiet. Von romanischen Kruzifixen des 13. Jahrhunderts wird das dem Wiesbadener Museum gehörige Stück aus Walsdorf im Untertaunus gezeigt. Es geht auf byzantinische Eindrücke zurück, unterscheidet sich aber von seinen stärker byzantinisierenden Genossen in Boppard und Lorch a. Rh., die leider für die Ausstellung nicht freigemacht werden konnten, durch eine vielleicht über Frankreich eingeführte, vielleicht auch zum Teil als bodenständig mittelrheinisch zu bezeichnende naturalistischere Auffassung. — Die noch wenig bekannte, vom unteren Mittelrhein stammende Madonna aus dem Trierer Diözesanmuseum ist eine außerordentlich wichtige Vertreterin des spätestromanischen Stils um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Die barocken Züge jener Entwicklungsphase sind in diesem Werk so stark, daß es bisweilen tatsächlich für eine dem 18. Jahrhundert angehörige Kopie eines romanischen Vorbildes gehalten worden ist. An der Originalität seiner Entstehung kann jedoch nicht im geringsten gezweifelt werden.

Die beiden Hauptgruppen der französisch orientierten monumentalen Steinplastik des 13. Jahrhunderts in Mainz sind vertreten durch die sogenannte Madonna aus der Fuststraße und die besten Stücke der neu aufgefundenen Reste vom ehemaligen Westlettner des Doms (Abb. 3). — Das kleine Fragment eines Mathäusengels an einem Werkstück aus dem Mainzer Altertumsmuseum vermittelt die sehr interessante Tatsache, daß es gleichzeitig mit der scheinbar überwältigenden französischen Einflußwelle auch noch einen ganz ausgesprochen niedersächsisch-byzantinischen Einschlag im Mainzer Kunstgebiet gegeben hat. — Von den französisch orientierten Steinplastiken außerhalb Mainz sind als die bedeutendsten der schöne Jünglings- oder Engelskopf von St. Maximin in Trier (Abb. 4) und die stattliche Madonna aus der Liebfrauenkirche zu Friedberg in Oberhessen zu nennen. Der Trierer Kopf weist ziemlich unmittelbar nach Reims. Die wesentlich später anzusetzende Madonna, an der die zum Teil noch recht

Abb. 5. Steinigung des hl. Stephanus von St. Stephan in Mainz Ende 13. Jahrh.

gut erhaltene ursprüngliche Fassung besonders entzückt, ist in ihren Hauptzügen wohl am ehesten aus einer vermittelnden norddeutsch-französischen Einflußsphäre (Magdeburg?) heraus zu erklären.

Der eindrucksvolle Männerkopf des Darmstädter Museums, der aus Mainz stammen soll und von Back zur Lettnerplastik in Beziehung gebracht worden ist, wurde zur Erleichterung des Vergleichs mit den Lettnerköpfen zusammen aufgestellt. Ein Zusammenhang, getragen durch die monumentale Plastizität und das Dämonische des kompliziert-psychologischen Ausdrucks, ist unleugbar vorhanden, doch scheint mir der Linearismus und die durchaus mystisch-gotische Ornamentalität der Einzelausführung für eine sehr viel spätere Entstehungszeit, erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts, zu sprechen. — Ungefähr gleichzeitig mit dem Mainzer Kopf, ebenfalls gegen Ende des Jahrhunderts, dürfte die Steinigung des hl. Stephanus von St. Stephan in Mainz (Abb. 5) anzusetzen sein. Auch sie offenbart in Proportion, Haltung und Gesichtsausdruck der Figuren ein ganz unverkennbares Weiterwirken des Lettnerstiles in der Mainzer Plastiktradition. Indessen ist der Gewandstil ausschließlich auf die außermittelrheinische Einwirkung der frühen Straßburger Portalplastik am Südquerhaus (Marientod, Ekklesia und Synagoge) zurückzuführen. — Ebenfalls nach dem Oberrhein, aber nach einer gleichzeitigen plastischen Kunst weist der um 1300 zu datierende, expressive Prophetenkopf aus dem Wormser Paulusmuseum.

Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde eine Reihe thronender Madonnen zusammengestellt, unter denen wir die Madonna aus Altenberg schmerzlich vermissen. Ein Vergleich mit ihren Oberweseler Typverwandten und dieser ganzen, kölnisch orientierten Gruppe wieder mit der übrigen, vielleicht stärker bodenständigen Madonnenproduktion, in der die Madonna aus Bingen als

früheste und ursprünglichste hervorragt, hätte für die Erfassung des spezifisch Mittelrheinischen sicherlich fruchtbare Erkenntnisse gebracht. — Zur Frage des Oberweseler Hochaltars, dessen beide Flügel zu den Glanzstücken der Ausstellung zählen, werden drei bisher noch nicht veröffentlichte Statuetten aus Biebelnheim in Rheinhessen, Petrus, Paulus und eine hl. Barbara gezeigt. Die Apostelfiguren sind ganz unverkennbare Ableger der Kölner Domchorapostel. Andererseits scheint aus den allerengsten Beziehungen der hl. Barbara zu einem Teil der weiblichen Heiligen in der oberen Reihe des rechten Oberweseler Altarflügels und dem andersgearteten Sentiment besonders in der Gesichtsbildung, das beide Teile von den Kölner Traditionen scheidet, die Verankerung sowohl der Biebelnheimer Figuren wie des Oberweseler Altars in der mittelrheinischen Kunst mit ziemlicher Deutlichkeit hervorzugehen. — Die vier Statuetten vom Oberweseler Chorgestühl, die offenbar aus der gleichen Schule stammen wie das Falkensteingrabmal in Lich in Oberhessen, repräsentieren wieder die mittelrheinische Umformung eines oberrheinischen, vielleicht auf dem Umweg über Rottweil herzuleitenden Stiltyps. — Die Madonna aus Dodenburg bei Wittlich, die im Darstellungstypus mit der kölnisch orientierten Tiefenthaler Madonna aus dem Wiesbadener Museum zusammengeht, ist eine typische Vertreterin der sog. Eifelkunst um die Mitte des 14. Jahrhunderts.
Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wird durch eine Folge von stehenden Madonnen vertreten, die alle ein und demselben Darstellungstypus angehören. Die besondere Ausformung des international verbreiteten Vorbildes ist jedoch bei jedem der Stücke verschieden. Die nicht uninteressante Madonna aus Strotzbüsch bei Bad Bertrich ist typische Eifelkunst mit starkem kölnischen Einschlag. Eine Madonna aus der Galerie Dr. Burg in Köln geht mit der Madonna am Nordportal des Frankfurter Doms aufs engste zusammen und ist wie diese unmittelbar würzburgisch abzuleiten. Eine Madonna aus Boppard gibt eine späte Abwandlung des Typs der Madonna am Chorschluß der Oberweseler Liebfrauenkirche.

Abb. 6. Pietà aus Fritzlar Um 1360

Besonders hervorzuheben sind die Folgen der Kruzifixe und der Pietas des 14. Jahrhunderts, die wie überall im deutschen Kunstgebiet, so auch am Mittelrhein ein außerordentlich einprägsames Ensemble darstellen. Leider war es unmöglich, das noch wenig bekannte Hauptstück der ganzen expressiv-naturalistischen Kruzifixfolge am Mittelrhein, den großen, um 1360 zu datierenden Kruzifixus aus Oberingelheim für die Ausstel-

lung zu gewinnen. Die Hauptvertreter der Pietas sind vollzählig. Von besonderem Interesse ist ein Vergleich der Fritzlarer Pieta (Abb. 6), des niedersächsisch - mittelrheinischen Mischlings mit der rassereinsten Repräsentantin der Gruppe, dem überlebensgroßen Monumentalbild aus Wetzlar. Eine spätere Wiederholung des Typs des letztgenannten Werkes ist die aus Leder gefertigte Pieta aus Dieburg. Die Pieta des Koblenzer Schloßmuseums ist eine sehr amüsante, schon dem 16. Jahrhundert angehörige Kopie, in der Hauptsache wohl nach einem Vorbild des 14. Jahrhunderts.

Aus der Plastik des sogenannten »weichen« Stiles um 1400 und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden neben der Tonplastik hauptsächlich zwei Gruppen herausgesondert, die Gruppe um die Madonna aus der Korbgasse in Mainz, deren Hauptvertreterin noch in Mainz in der Karmeliterkirche steht, und die von Pinder erstmalig aufgezeigte Gruppe der sogenannten »Schönen Madonnen um 1400«. Der Stiltyp der erstgenannten Gruppe ist für die gleichzeitige mittelrheinische Plastik von großer Bedeutung gewesen. Seinen Ursprung findet jedoch auch er nicht in unserem Gebiet, er ist international wie die meisten im Mittelalter gebrauchten Typen. Er begegnet häufig in Köln und selbst in Frankreich. Ein reizvolles, echt mittelrheinisches Werk dieser Gattung ist die Madonna aus Ockenheim in Rheinhessen. Gerade durch einen Vergleich mit ihr wird die ebenfalls ausgestellte Pieta aus Unna in Westfalen, die mit unserer Gruppe mittelbar zusammenhängt, aus dem mittelrheinischen Gefühlsmilieu herausgerückt. Die späteste Repräsentantin der Gruppe, die Madonna in Königstein im Taunus, war bedauerlicherweise nicht zu erreichen. — Von den »Schönen Madonnen« ließen sich vier Repräsentanten zusammenbringen, die Madonnen vom Gautorplatz in Mainz (Abb. 7), aus Horchheim bei Worms, aus Groß-Steinheim am Main und aus Wetzlar. Auch hier ist der Stiltyp, der seinen ersten Ausgang von Burgund und dem Kreise Claus Sluters her nimmt, international und nicht immer ohne weiteres auf seine verbreitetste Sonderfassung im böhmisch-schlesischen Kunstkreis zurückzuführen. Wenigstens für die Madonna aus Wetzlar ist ein unmittel-

Abb. 7. Madonna vom Gautorplatz in Mainz
Um 1420

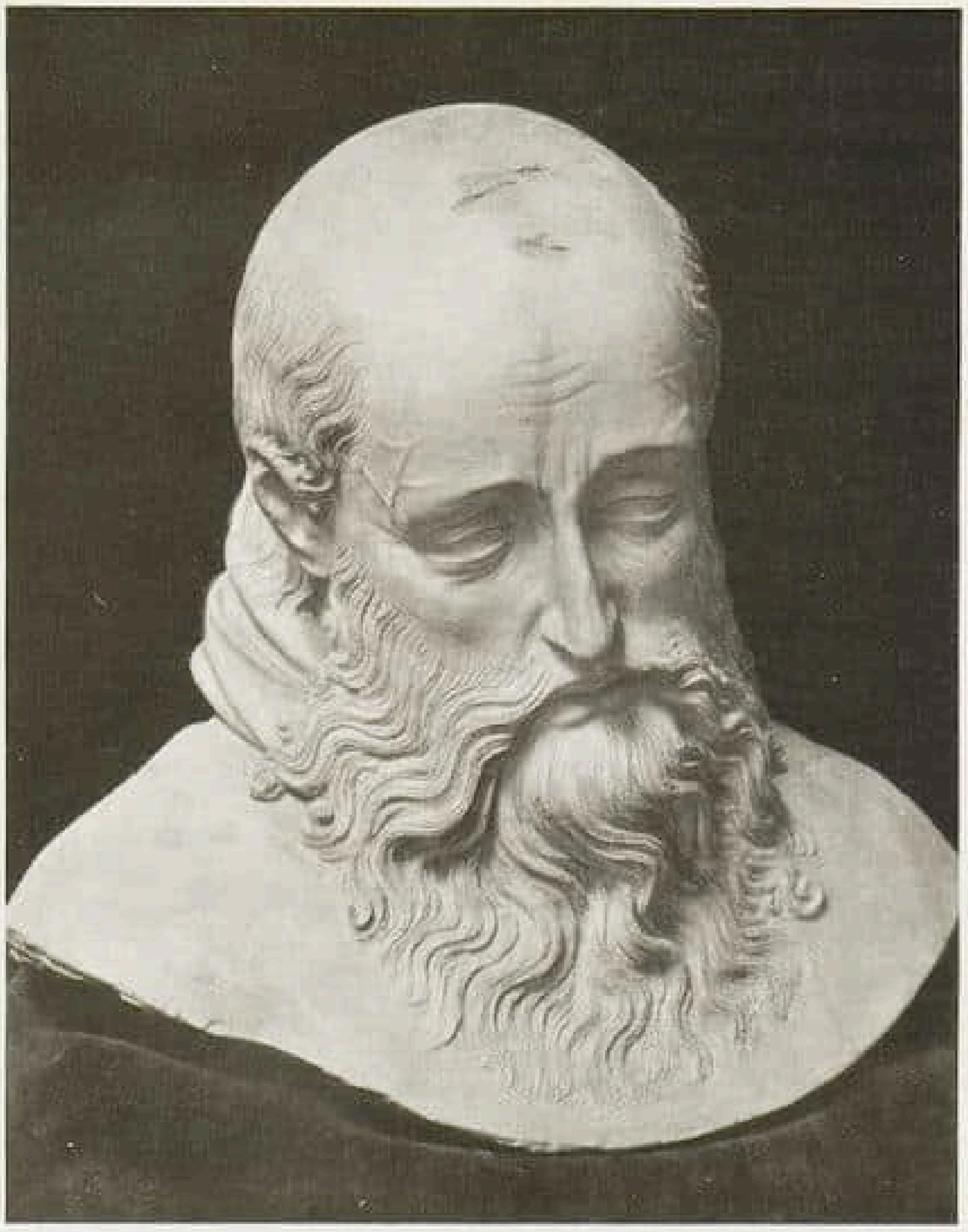


Abb. 8. Joseph von Arimathia aus einer Grablegung aus Mainz. Ton. Um 1410

barerer Kontakt mit dem burgundischen Ursprungsland des Typs nicht unwahrscheinlich. — Kreuzungen der verschiedenen Typen auch mit dem Stiltyp der gleichzeitigen Tonplastik sind mannigfach zu beobachten. Bezeichnend in diesem Sinne sind die Madonna der Sammlung Clemens aus dem Kölner Kunstgewerbemuseum und die schöne Cauberin aus dem Kasseler Landesmuseum.

Von den bedeutenderen Werken der Tonplastik konnten als Vertreter der beiden Hauptgruppen die Dernbacher Beweinung aus Limburg und die zwei großen Figuren der hl. Barbara und der hl. Katharina aus der Binger Stiftskirche zur Ausstellung gebracht werden. Das bedeutendste Stück der zweiten Gruppe, die Hallgartener Madonna, die von ihren Besitzern der Ausstellungsleitung bereits zugesagt war, wurde von anderer Seite in letzter Minute zurückgehalten. Auch die Lorcher Kreuztragung der Sammlung Figdor in Wien war nicht zu bekommen. Indessen konnte das Museum in dem Kopf eines Joseph von Arimathia aus einer Grablegung (Abb. 8) vor kurzem eine Neuerwerbung machen, die jene empfindlichen Lücken wenigstens einigermaßen auszugleichen imstande ist. Das hervorragende Kunstwerk ist zweifellos eine eigenhändige Arbeit des Meisters der Dernbacher Beweinung. Es soll aus Mainz stammen und bietet dadurch die Möglichkeit, wenigstens eine der beiden Tongruppen

dortselbst zu lokalisieren. — Wichtig als Urkunde für die Existenz auch monumentaler Darstellungen in Ton ist das große Fragment eines St. Georg-Drachens aus dem Paulusmuseum in Worms, das früher als Wasserspeier ging und infolgedessen falsch aufgestellt ist.

Abb. 9. Hl. Papst Kornelius aus dem Babenhausener Altar. Vor 1518

Die wie überall schier unübersehbare und nicht immer durchaus erfreuliche spätgotische Holzplastik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und des beginnenden 16. Jahrhunderts ist reichlichst vertreten und soll hier nur in einigen ihrer auffälligsten Typgemeinschaften flüchtig berührt werden. Wir beobachten Einflüsse Tilman Riemenschneiders, Hans Seyfers von Heilbronn, Nikolaus Gerhards von Leyen und solche aus dem niederrheinischen und westfälischen Kunstkreis. Die bodenständige Steinplastik des großen Meisters des Adalbertgrabmals im Mainzer Dom konnte naturgemäß nicht belegt werden. Statt dessen wird der aus der Karmeliterkirche stammende Nikodemuskopf aus dem Mainzer Altertumsmuseum gezeigt, der mit Recht dem in Frankfurt tätig gewesenen Hans von Düren zugeschrieben worden ist. Ein ganz enges Verhältnis Hans von Dürens zu dem Adalbertmeister, wahrscheinlich eine Werkstattgenossenschaft, dürfte außer jedem Zweifel stehen. — Von der oberrheinisch orientierten Holzplastik muß die Gruppe um die »Schöne Maria« aus dem Mainzer Dom besonders erwähnt werden. Mit der Vorläuferin der »Schönen Maria«, der Madonna aus Eltville, läßt sich eine recht stattliche Anzahl ausgestellter Stücke in unmittelbare Verbindung bringen. — Merkwürdig ist die Tatsache, daß auch der Hausbuchmeister verschiedentlich Einfluß auf die Holzplastik ausgeübt hat. Ein bezeichnendes und anziehendes Stück dieser Sphäre ist die Reliquienbüste eines jugendlichen Heiligen aus dem Domschatz in Wetzlar. — Die gewaltigste Schöpfung unter den späten Altarwerken ist der 1518 zum erstenmal urkundlich erwähnte, von der Gräfin Sibylle von Hanau, einer geborenen Markgräfin von Baden-Sponheim gestiftete Altar aus Babenhausen (Abb. 9). Riemenschneider und Backoffen werden, wenn nicht als Meister, so als Anreger für ihn in Anspruch genommen. Ein ausgesprochen oberrheinisches Gefühls- und Formelement scheint mir jedoch die ungleich stärkere Rolle zu spielen.

Besonderes Interesse wurde der Zusammenstellung des sogenannten »gotischen Barocks«, der extremsten Auswirkung des spätestgotischen Stilprinzips gewidmet. Das Hauptkontigent des Materials stellen Werkstatt und Schulnachfolge

Hans Backoffens und der Kreis des großen Meisters der Mosbacher Kreuzigung im Darmstädter Landesmuseum. Zu beiden Gruppen konnten einige Stücke neu aufgefunden werden. Engste Beziehungen des Meisters der Mosbacher Kreuzigung zu Hans Leinberger sind evident. Auf sein außerordentlich interessantes Verhältnis zur Kunst Mathias Grünewalds ist schon von Feigel hingewiesen worden. — Ebenfalls in unmittelbarem Kontakt mit Leinberger stehen die offenbar aus ein und derselben Werkstatt hervorgegangenen Figuren eines hl. Johannes Bapt. angeblich von einer Rheininsel bei Koblenz im Landesmuseum und eines hl. Jakobus aus Mainzer Privatbesitz. — Zum Eindrucksvollsten, was die mittelrheinische Spätgotik geschaffen hat, gehören die beiden gewaltigen Heiligenfiguren aus Hirzenhain in Oberhessen, die leider immer noch nicht den Grad der Berühmtheit genießen, der ihnen ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nach zukommt. Während im »Barock« der Backoffennachfolge und des Kreises der Mosbacher Kreuzigung schon die körperliche Statuarik der hereinbrechenden Renaissance ein nicht unbeachtliches Element in der Disposition des Gliederaufbaues der Figur ausmacht, repräsentieren die Hirzenhainer Figuren in unerbittlicher Konsequenz einer unvermischt gotischen Entwicklung den höchsten Grad malerischer Zersetzung, in dem auch der letzte innere Gegensatz zwischen Körper und Gewand, Linie und Masse in einem schier urwaldmäßig ungeordneten, aber im letzten Grunde dennoch durchaus kosmischen Spiel von Licht und Schatten aufgelöst ist.

Abb. 10. Weihwasserkessel aus St. Alban in Mainz 1. Drittel 11. Jahrhundert

Zum Schluß noch ein Wort über das Kunstgewerbe. Aus der frühen Mainzer Goldschmiedekunst, der Gruppe um den sog. Gisela-Schmuck, sind nur die beiden Tasseln aus dem Domschatz vertreten. Indessen ist der frühe Metallguß durch die beiden Weihwasserkesselchen aus St. Stephan und St. Alban in Mainz (Abb. 10), letzteres jetzt im Besitze des Speyerer Domes, in würdig-

ster Weise belegt. Dem 12. und 13. Jahrhundert gehören die Trierer Weihrauchfässer und die Löwenköpfe von den Trierer Domportalen, sowie eine stattliche Reihe von Vortragekreuzen aus den Schätzen von Mainz, Worms und Trier an. Als besondere Köstlichkeiten der romanischen Graviertechnik und des Grubenschmelzes müssen das Tragaltärchen mit der als Messe lesender Priester gebildeten Johannesstatuette und ein Buchdeckel mit Kreuzigung, Evangelistensymbolen und Aposteln aus dem Domschatz von Fritzlar angeführt werden. Aus der spätestromanischen Epoche seien das bisher noch unbekannte große, vergoldete, gravierte und mit Grubenemail verzierte Vortragekreuz aus der Peterskirche in Mainz und der prächtige mit Niello belegte Kelch des Limburger Domschatzes besonders erwähnt. — Dem 14. Jahrhundert gehören eine Reihe von Buchdeckeln aus dem Mainzer Domschatz an. Als besondere Gruppe wurde das transluzide Email des 14. Jahrhunderts zusammengestellt. Zu seinen bedeutendsten Vertretern zählen der Mainzer Profankelch und das Liebenauer Kreuzreliquiar aus dem Freiburger Augustinermuseum. — Aus der reichen Produktion der spätgotischen Goldschmiedekunst des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts erglänzen der einzigartige Schenkenbecher von Erbach (Abb. 11), eine silberne Reliquienbüste aus Seligenstadt, das Kreuznacher Triumphkreuz und die Monstranzen von Bensheim, Eltville und Herrnsheim. Imposante Vertreter des späten Metallgusses sind die monumentalen Kandelaber des Georg Kraft aus St. Stephan in Mainz. — Die spätgotische Paramentik ist in ziemlich erschöpfendem Ausmaß zusammengebracht worden. Als bedeutendste Vertreter der Hochstickerei werden die unvergleichlichen Gewänder aus dem Schatz von St. Stephan in Mainz gezeigt. — Von den Bildwirkereien, die nach der Arbeit von Betty Kurth zusammengestellt wurden, sind neben anderen als besonders reizvoll und künstlerisch hochwertig der Ursulateppich aus dem Mainzer Altertumsmuseum, die Teppiche des Mainzer Diözesanmuseums, des Trierer Provinzialmuseums und der Teppich mit den grandios stilisierten Fabeltieren (Abb. 1) aus dem Germ. Nat.-Museum in Nürnberg hervorzuheben. Bisher noch nicht veröffentlicht ist das glänzend erhaltene Antependium mit dem Gnadenstuhl aus dem bischöfl. Priesterseminar in Speyer. — Einen exquisiten kunstgewerblichen Reiz von großer Seltenheit bieten die fein geschnittenen, zeitgenössischen Lederfutterale zum Erbacher Schenkenbecher und zum Liebenauer Reliquienkreuz.

Abb. 11. Schenkenbecher von Erbach. Um 1440

EINE ZEICHNUNG DES HUGO VAN DER GOES

VON P. WESCHER

Abb. 1. Hugo van der Goes Evangelist Lucas
Berlin, Kupferstichkabinett

Die originalen Zeichnungen des Hugo van der Goes sind bei ihrer außerordentlichen Seltenheit so beachtenswert, daß dieser Umstand die Veröffentlichung eines einzelnen Blattes an dieser Stelle rechtfertigen möge, besonders, da wir hier nicht nur eine sichere, sondern eine der schönsten niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts zu sehen meinen. — Hulin de Loo, der mit dem tiefen Verständnis des heimatlich Verwurzelten die Kunst des Goes charakterisierte, sagt von ihr, daß sie sich mehr und mehr im Sinne der Zeichnung gewandelt habe bis zu dem Punkte, da sie in seinen späten Bildern und auf der Leinwand zumal wie farbige Zeichnung scheine; vergleichen wir etwa Petrus Christus und Dirk Bouts, so ist zu verstehen, was er meinte. Goes abstrahiert nicht, er faßt die Fläche nicht zusammen um des Malerischen willen wie die van Eycks, wie Bouts, er zeichnet, Linie um Linie, Form um Form. Und schließen wir vom Bild zurück auf die Zeichnung: flüchtige Impressionen, dünne Skizzen werden wir von ihm nicht erwarten, seine Zeichnung wird weniger oder mehr dem Bilde gleichen.

Die immer noch undurchdringlichste von allen Zeichnungssammlungen, die der Uffizien in Florenz, bewahrt unter dem Namen des Piero

Pollajuolo den abgebildeten Studienkopf eines nicht mehr ganz jugendlichen Mannes mit der turbanartigen Mütze, die während des 15. Jahrhunderts im Norden wie im Süden getragen wurde (Abb. 2). Der offenbar nach dem Leben Porträtierte zeigt jenen merkwürdig ernsten, schwermütig-sinnenden, fast gramdurchfurchten Ausdruck und den unbestimmten, zweiflerisch schweren Blick, den wir von den Nebenfiguren aus den großen Altären des Goes her kennen, den Hirten des Portinarialtars oder der Geburt Christi im Kaiser-Friedrich-Museum und am meisten von den Aposteln des Marientodes in Brügge, und der, wie wir wissen, vom eigenen Wesen des Künstlers etwas widerspiegelte und jedenfalls in seiner eigenen tiefsten Temperamentsanlage begründet war. — Die Gesichte des Goes sind es ja vor allem, die die gelebten und zeitlosen Worte seiner Sprache reden, die wie die Munchs, Cézannes, van Goghs in unseren Tagen irgendwo aufwühlen, was das bürgerliche Leben und seine glättende Tendenz zu verdecken bestrebt war zu allen Zeiten. Van der Goes sah das »Volk«, das wurde gesagt, er sah tiefer hinein in die menschlichen Züge, weil er mit dem überwachen Sinn des krankhaft Empfindsamen, des Zweifelnden, der zwischen dem Innen und Außen seiner Existenz nicht mehr zu scheiden wußte, sie begriff, aus größerer Nähe, größer im Ausmaß, unmittelbarer im Ausdruck als irgendeiner zuvor. Das individuelle Gesicht, das vom geistigen Prozeß geformte und verfeinerte Gesicht des denkenden Menschen, des um Erkenntnis sich mühenden Menschen, bei ihm zuerst wird es im Norden wieder Gestalt, und die Männer sind offenbar darum bei ihm im Vorzug vor den Frauen.
Im gleichen Maß wird der große realistische Zug dieser Zeichnung niemals bei dem immerhin stark quattrocentistisch gebundenen Piero Pollajuolo zu finden sein. Näher steht Domenico Ghirlandaio, mit dessen Zeichnungen auch in der Technik bestimmte Verwandtschaft herrscht. Das Verhältnis Goes und Italien, mehrfach gemutmaßt, wird gewiß durch diese Zeichnung aufs stärkste angerührt. Indessen liegt das italienisch anmutende in der langgezogenen Schlankheit des Kopfes mehr als in der Formgebung oder Formempfindung. Ähnlichkeit äußerer typisierender Art besteht mit einem Stifterbildnis des Goes, früher ausgestellt im Rijksmuseum-Amsterdam, jetzt in Baltimore in Privatbesitz (Abb. Friedländer, D. altnied. Malerei; Bd. IV, Taf. 29). Wenn überhaupt, so kommt von Italienischem am nächsten jener Bildnisstil, der durch die Philosophenbüsten im Studio des Herzogs von Urbino verkörpert wird, also Justus van Gent. — In einigen greifbaren Einzelheiten verrät sich indessen der Künstler dem nachspürenden Blick. Charakteristisch die Stirnhaare, die in kleinen geteilten Büscheln unter der Mütze hervorquellen, der Schnitt und die Stellung der Augen, des Mundes und die Form des Ohrs, die durch zahlreiche Furchen, Vertiefungen, Hervorbildungen belebte Oberfläche des Gesichtes, das unbegreifliche Phänomen, daß gleichsam die Natur sich schon im Vorbild dem Künstler anzubieten scheint in der erstrebten idealen Gestalt. — Die Faltung der Mütze deutet, ganz im Gegensatz zu der übernatürlich reifen Ausdrucksform, auf relativ frühe Entstehung des Blattes. Nach 1450 bis 1460 scheint die Tracht abgekommen zu sein. An einer dem Hugo van der Goes neuerdings zugeschriebenen Zeichnung mit dem Evangelisten Lucas im Berliner Kupferstichkabinett läßt sich dieselbe Kopftracht beobachten (Abb. 1). Auch in der strichelnden Art der Zeichnung besteht Verwandtschaft. Dann aber — und darin liegt außerhalb vom Stilistischen der stärkste

Beweis für die Autorschaft des Goes — entspricht die Technik der Uffizienzeichnung fast völlig derjenigen, die bisher als einziges Original erkannt und bekannt war, der Begegnung von Jacob und Rahel in Oxford (Abb. Oxford Drawings III, 17), über die Geh. Friedländers Bemerkungen zu vergleichen sind im 4. Band der altniederländischen Malerei (S. 62).

Abb. 2. Hugo van der Goes — Studienkopf. 181 × 152
Florenz, Uffizien

SCHLESISCHE TEXTILKUNST AUF DER AUSSTELLUNG BRESLAU-SCHEITNIG 1927

VON ALFRED SCHELLENBERG

Im Rahmen der Schlesischen Wertschau ist am 18. Juni für zwei Monate in Breslau-Scheitnig eine Textilkunst-Ausstellung eröffnet worden, die Arbeiten vom 15. Jahrhundert an bis zur Gegenwart enthält. Ihre historische Abteilung bietet einen fast lückenlosen Überblick über die Entwicklung der schlesischen Textilkunst seit dem Mittelalter, dank der Beschickung durch zahlreiche Pfarreien, Klöster und Museen.

Eine zusammenhängende Darstellung der schlesischen Textilkunst ist bis heute noch nicht gegeben worden. An Einzelabhandlungen kommen nur drei in Betracht: Conrad Buchwalds Untersuchung über das Rückenkreuz des Kanonikus Helentreuter[1], Karl Masners umfangreiche Abhandlung über die gestrickten Teppiche[2] und Alfred Schellenbergs Darstellung der Geschichte der schlesischen Damastweberei[3].

Überblickt man die Entwicklung als Ganzes, so fallen die Höhepunkte der schlesischen Textilkunst in das erste Viertel des 15., in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und in die Zeit von 1730 bis 1780. Dabei ist während dieser drei Perioden eine enge Verwandtschaft mit den Arbeiten der Lausitz zu beobachten, die sich zuweilen bis zur stilistischen Kongruenz verdichtet. Naturgemäß gehört die größte Zahl der erhaltenen Denkmäler dem 18. Jahrhundert an, Arbeiten der Renaissance fehlen fast ganz, während der auf uns gekommene gotische Bestand wenigstens für Breslau ganz erfreulich ist.

Die katholische Pfarrkirche in Heinrichau kann sich rühmen, in ihren beiden »Hedwigskaseln« die ältesten Arbeiten textiler Kunst in Schlesien zu besitzen. Es handelt sich um eine Kasel aus gelbem Seidenstoff und eine zweite der gleichen Art, deren Vorder- und Rückenstab jedoch aus einem anderen Meßgewand herrühren. Aus einer Inventareintragung vom Jahre 1787 geht hervor, daß zwischen 1708 und 1787 »ex vestibus Sanctae matris Hedwigis« zwei Kaseln gemacht worden sind. Das eine dieser Meßgewänder, dessen Rückenstab in Goldbroschierung auf roter Seite unter dem Fragment des Pfingstwunders in feierlicher paarweiser Ordnung untereinander die Heiligen Nikodemus, Johannes d. T., Stephanus, Aegidius, Simon, Thaddaeus, Katharina, Maria Magdalena und den Stifter zeigt und auf dem Vorderstab die Geißelung, Kreuzigung, Grablegung und die Noli-me-tangere-Szene bringt, verdankt ihre heutige Form zwar dem 18. Jahrhundert, aber die noch ganz romanisch empfundenen goldbroschierten Figuren der Stäbe gehören dem 13. Jahrhundert an. Ob es sich bei diesen auch mit Goldstickerei versehenen rotseidenen Mittelstäben um einheimische oder auswärtige Arbeit handelt, wird wohl kaum jemals entschieden werden.

Sichern Boden betreten wir erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, da in Schlesien die großen Meisterwerke der Plastik entstehen und die Tafelmalerei einen verheißungsvollen Anfang nimmt. Steht der geradezu er-

[1] Schlesische Vorzeit. N. F. VIII. 74ff. »Aus dem Nachlaß des Kanonikus Helentreuter«.
[2] Schlesische Vorzeit. N. F. VIII, 121 ff. »Gestrickte Teppiche des 17. und 18. Jahrhunderts«.
[3] Schlesische Monatshefte 1926, Mai u. Juni, »Die schlesische Damastweberei des Rokoko«.

Abb. 1. Kasel. Schlesisch-böhmisch. Anfang des 15. Jahrhunderts
Kaiser-Friedrich-Museum, Görlitz

staunlichen Fülle guter Plastiken dieser und früherer Zeit naturgemäß schon eine ganz erheblich geringere Anzahl gemalter Tafelwerke gegenüber, so hat eine immerhin noch günstige Fügung wenigstens einige schlesische Textilarbeiten aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts vor dem Untergange bewahrt. Das Hauptinteresse beanspruchen zwei, bezeichnenderweise aus evangelischen Kirchen stammende Kaseln des Breslauer Kunstgewerbemuseums und des Kaiser-Friedrich-Museums in Görlitz, beides Werke höchster Qualität, die um so mehr den gänzlichen Verlust so vieler anderer Stücke beklagen lassen. Das gestickte Rückenkreuz

Abb. 2. Kasel von 1585
Katholische Pfarrkirche in Neurode

der Görlitzer Kasel (s. Abb. 1) mit dem Gekreuzigten und der den Stamm umklammernden Maria Magdalena ist in seiner Einfachheit von monumentaler Größe. Die Verwandtschaft des langgestreckten nervigen Christuskörpers mit zeitgenössischen Tafelmalereien des schlesisch-böhmischen Kunstkreises ist in die Augen springend. Der Untergrund des Gabelkreuzes ist mit goldenen «Kreiselsonnen« (Witte) belegt, der im oberen Ende des Kreuzstammes auf dem Nest hockende, seine Jungen mit dem eigenen Blute tränkende Pelikan und die Maria Magdalena sind in feinstem Kettelstich in blau und weißen Schattierungen aus-

geführte Nadelmalereien, die gleich dem aus Seide ausgeschnittenen Christus mit gemalten Augen und gesticktem Barthaar auf Leinwand appliziert sind.

Hat in diesem Christus jene in sich gemeisterte, alles Pathos: den lauten Schrei, Bluttrauben und Adergekrampf ablehnende tiefinnerliche Mystik einen monumentalen Ausdruck gefunden, so hat die Beslauer, aus der Maria-Magdalenen-Kirche stammende Kasel in der aristokratischen Welt der weichen Süße und Lieblichkeit des »Schönen Madonnen«-Kreises ihren geistigen Ursprung. Das einem prachtvollem, indigoblauem, geschorenem italienischem Samt mit Granatapfelmuster aufsitzende Gabelkreuz trägt im Hauptbalken (wie das Görlitzer Meßgewand) das Pelikanmotiv, auf den über die Schulter laufenden Gabelarmen ist links die hl. Jungfrau mit dem Einhorn und rechts der seine totgeborenen Jungen durch sein Gebrüll erweckende Löwe dargestellt. Unterhalb des Gekreuzigten sitzt auf einem Ast der die Auferstehung symbolisierende Phoenix, unter dem Maria in der Gruppe mit Johannes und den hl. Frauen den Abschluß bildet. Dieses etwa 20 Jahre spätere Dorsalkreuz hat statt der Kreiselsonnen parallel laufende wagerechte goldene Zickzacklinien.

Eine Generation später ist das Bild vollständig verändert. Etwas aus der Technik zu erklärendes Grobes, Verbauertes spricht sich in den Stickereien aus, die Bilder sind nicht mehr in jenem minutiösen Kettelstich ausgeführt, sondern langgezogene Stiche in breiter Flockenseide gehen auf robustere, zuweilen geradezu zottige Wirkung aus. Man hält zunächst noch am Kreiselsonnengrund fest, aber man steppt ihm rote Fäden auf. Ein ganz bestimmter Typ bildet sich heraus und bringt in die ganze Gruppe, die in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts zu setzen ist, etwas Uniformes, Langweiliges und Provinzielles. Der Typ verknöchert im Schema. Die Einflüsse kommen vom Westen. Eine Kasel in Oppeln und eine andere in Pfaffendorf weisen den Weg, sie sind die östlichsten Ausläufer eines von einer Mainzer Werkstatt besonders entwickelten Typus[1]. Die letztere zeigt die beiden Soldaten in jener charakteristischen weichlich blaugrauen Rüstung[1], die erstere, außer Maria und Johannes, im Hintergrund zwei Kriegsleute, von denen der eine durch seinen Gestus als Longinus erkennbar ist. Unter dem Einfluß des über Thüringen, Sachsen und die Lausitz nach Osten wandernden Mainzer Schemas bildet sich ein durch zahlreiche Beispiele zu belegender schlesischer Typ heraus. Das Hauptthema ist die Kreuzigung, darüber im Hauptbalken Gott Vater, in den Querbalkenenden sitzen (ohne Ausnahme) Petrus und Paulus, den Hauptstamm schließen unterhalb der Kreuzigung zwei Heilige ab, unter denen stets der hl. Bartholomäus zu finden ist. Das Kreuz selbst ist naturalistisch mit Ästen besetzt und in eine gelbgrüne und dunkelgrüne (belichtete und beschattete) Hälfte geteilt. Diese Gruppe verschwindet gegen Ende des Jahrhunderts, und die nun aufkommenden Dorsalkreuze weisen im Gegensatz zur vorhergehenden Epoche eine straffe technische Gliederung durch klare Abgrenzung der einzelnen Bildfelder gegeneinander auf. Eine ganze Anzahl von Arbeiten sind aus der Zeit von 1490—1510 auf uns gekommen. Interessant ist, daß in dem Besitz des Breslauer Kunstgewerbemuseums eine ausgezeichnet erhaltene Kasel sich befindet, von der in das Schnütgenmuseum als Fragmente die drei Einzelbilder:

[1] Vgl. Die liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgenmuseums Köln. Herausgegeben von Fritz Witte, S. 12f.

Abb. 5. Kasel. Um 1500
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer

Verkündigung, Geburt und Flucht nach Ägypten in einer genauen Wiederholung gekommen sind (s. Abb. 5).
Eine mit der Breslauer fast identische Kasel war ursprünglich in der Peter und Paul-Kirche in Görlitz und ist heute im dortigen Kaiser-Friedrich-Museum. Da Verbindungsglieder zwischen diesen beiden Stücken zu der vorhergehenden Gruppe in Schlesien nicht fehlen, besteht für uns kein Grund, sie mit Witte[1] als westfälisch zu bezeichnen. Unverkennbar schlesisch sind zwei Arbeiten mit

[1] a. a. O. Tafel 55.5.

Maria in der Glorie als Hauptmotiv, von denen die eine (Abb. 4) auf dem Bilde der Heimsuchung die beiden Ungeborenen im Schoße der Mütter sichtbar werden läßt. Diese Darstellung hat schon in der Plastik des schlesisch-böhmischen Kunstkreises 100 Jahre früher ihr Analogon[1]. Neben diesen in Plattstich ausgeführten Stickereien treten zu Ende des Jahrhunderts jene bekannten Reliefstickereien auf, unter denen als einer der höchsten Gipfel das herrliche mit farbigen Steinen besetzte und mit Perlen übersäte Rückenkreuz des Kanonikus Helentreuter[2] aufragt. Wenn dieses Kunstwerk wirklich auf schlesischem Boden entstanden ist, so müßten wir in ihm den letzten Ausklang jener aristokratischen Richtung sehen, die 100 Jahre früher ihren Ausdruck in so vielen holdseligen Frauengestalten der Plastik fand. Am Ende dieser textilen Reliefplastik steht in Schlesien die nicht mehr im Hochreliefstil, sondern schon stärker in die Fläche zurückgebildete Kreuzigung der Neuroder Kasel (Abb. 2) aus dem Jahre 1585. Ein Dezennium später und man überzieht ein Stück flache Pappe oder Pergamentstreifen mit Seide oder Leinwand und appliziert den nun sogar bemalten Christus auf den Stoffgrund.

Werden auch das ganze 17. Jahrhundert hindurch noch Stickereien in Schlesien ausgeführt — so vor allem auf Antependien mit Wappendarstellungen oder auf Sargschilden der Zünfte — so liegt doch die große Leistung auf einem andern Zweige der Textilkunst, auf dem des gestrickten Teppichs. Karl Masner hat darüber ausführlich gehandelt (s. Anm. oben), so daß hier der Hinweis auf die Höhepunkte: den Neisser Wappenteppich (1667), die Breslauer Rathaustischdecke (1674) und den farbig und kompositionell gleich prächtigen Wandteppich der Maria-Magdalenen-Kirche mit der Ölbergszene genügen mag. Gegen 1700 tritt dann die Gold- und Silberguipé-Technik allenthalben auf, voran im Kloster Trebnitz. Eine Fülle herrlicher gestickter Paramente des 18. Jahrhunderts befinden sich heute noch im Gebrauch der schlesischen Klöster und Pfarrkirchen (s. Abb. 5). Der sog. Hochbergornat von St. Vincenz in Breslau und das Pluviale in Landeshut (Kloster Grüßau besitzt noch eine Kasel) bezeichnen die Gipfel schlesischer (vermutlich Breslauer) Stickkunst des Barock. Ungefähr gleichzeitig (1735) ist auch die in verschiedener Hinsicht interessante Camenzer Marienkasel entstanden, die als eines der ganz wenigen schlesischen Barockmeßgewänder mit figürlichem Schmuck durch die Verbindung von Stickerei und Malerei eine Sonderstellung einnimmt. Dargestellt sind die aus einer offenen Blüte hervorwachsende Maria, das Gnadenbild von Wartha unter einem chinesisch stilisierten Baldachin und die beiden Heiligen Benedikt und Bernard. Die rosa Farbe ihrer Seitenteile erklärt sich aus der ursprünglichen Verwendung als Gaudete-Kasel, sie symbolisiert Maria als die die Ankunft des Heilands anzeigende Morgenröte des Christentums. Anderthalb Jahrzehnte später entstanden dann in Trebnitz wahre Farbwunder an gestickten Paramenten, von denen mit Ausnahme einer einzigen heute noch in Schweidnitz im Gebrauch sich befindenden Kasel nur noch etwa ein Dutzend Kelchtücher auf uns gekommen sind.

Zwischen 1760 und 1780 erreicht die schlesische Damastweberei, von Friedrich dem Großen durch die Ansiedlung sächsischer Damastweber im Riesengebirge

[1] Vgl. Ausstellungskatalog: Schles. Malerei u. Plastik des Mittelalters, Breslau 1926 Nr. 16.
[2] s. Abb. bei Buchwald a. a. O.

Abb. 4. Rückenkreuz. Ende 15. Jahrhundert
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer

zu neuem Leben erweckt, ihren künstlerischen Höhepunkt[1]. Die in Schmiedeberg, Hirschberg und Greiffenberg entstandenen farbigen Kaffeedecken, insbesondere die Friedens- oder Vivatdecken auf die verschiedenen Friedensschlüsse, gehören mit zu den reizvollsten Erzeugnissen des schlesischen Rokoko. Im Empire und Biedermeier wird diese aristokratische Kunst durch den bürgerlichen

[1] Vgl. Schellenberg a. a. O.

Zeug-, im besonderen Blaudruck, abgelöst, der in den einzelnen schlesischen Landschaften ganz besondere Typen entwickelt.

Wegen Raummangels muß ich mir leider versagen, hier noch auf einige Arbeiten der Volkskunst näher einzugehen. Vier Glanzstücke der Ausstellung seien nur kurz erwähnt: das Bahrtuch der Toster Schuhmacherinnung mit Kreuz, Blumenranken und Totenköpfen (1707), die Totenkopfkasel aus Rogau, eine oberschlesische Rokokokasel mit dem hl. Georg und schließlich der köstliche Fleckelteppich eines Görlitzer Schneidermeisters von 1789. Eine ausführlichere Darstellung der schlesischen Textilkunst beabsichtige ich in einem größeren Zusammenhange noch zu veröffentlichen.

Abb. 5
Dalmatik mit farbiger Stickerei in Platt- und Kettenstich
Mitte 18. Jahrhundert
Katholische Pfarrkirche St. Matthias, Breslau

RUNDSCHAU

DIE VAN GOGH-AUSSTELLUNG DER BASLER KUNSTHALLE

150 WERKE DER SAMMLUNG KRÖLLER

Basel hatte vor drei Jahren seine erste große Van-Gogh-Schau. Mit den Gemälden aus dem Nachlasse des Künstlers wurde im Frühjahr 1924 der gesamte, recht ansehnliche schweizerische Privatbesitz an Werken van Goghs gezeigt, im ganzen etwa hundert Gemälde und Zeichnungen, worunter namentlich die Spätzeit des Malers mit den hervorragendsten Arbeiten vertreten war. Schon damals war es der Wille der Veranstalter der Ausstellung gewesen, auch die Kröllersche Van Gogh-Sammlung aus dem Haag zu zeigen. Erst dieses Frühjahr jedoch hat sich Frau H. Kröller-Müller der einstigen Bitten erinnert und ihrem ebenso liberalen wie großzügigen Entgegenkommen dankt nun Basel nach der Trübner- und Böcklin-Schau die dritte große künstlerische Veranstaltung dieses Sommers: die Ausstellung der Kröllerschen Vincent Van Gogh-Sammlung in der Kunsthalle, die noch bis Mitte August offensteht. Die Kröllersche Van Gogh-Sammlung umfaßt 143 Werke aus allen Schaffensperioden des Künstlers; es ist eine Sammlung, die namentlich über die Entwicklung des Malers unschätzbare Aufschlüsse gibt. Daneben ist sie aber auch ein ganz anders gereinigtes Bild vom Wesen des Schaffens van Goghs zu bieten imstande als etwa die Ausstellung vor drei Jahren, die sich in mehr zufälliger Weise zusammensetzte. Man spürt, daß in der Auswahl dieser Bilder bestimmte und feste Gesichtspunkte leitend waren, die vor allem Bedacht nahmen auf das Verbundensein van Goghs mit holländischer Art. Dementsprechend ist die Frühzeit des Malers, von seinen ersten künstlerischen Versuchen in Etten und im Haag bis zu seiner Übersiedlung nach Paris mit Zeichnungen und Gemälden in einem Umfange vertreten, wie man ihn anderswo schlechthin nicht trifft. Dutzendweise finden sich hier jene Zeichnungen mit Kohle und Blei nach Arbeiter- und Bauerntypen, von denen van Gogh in seinen Briefen immer und immer wieder schreibt, finden sich aber auch seine frühen malerischen Erzeugnisse, Bauernköpfe in schwerem holländischen Dunkel, Bilder von Handwerkern und Landarbeitern in jenen „Grüne-Seifen-Tönen". Daneben gehen Stilleben von einer malerischen Finesse und Kultur, die mit den besten Arbeiten der Mauve, Verster und Allébé wetteifern. Mit sinnfälliger Stärke erlebt man in diesen Frühwerken das Verbundensein van Goghs mit der holländischen Kunst, die Bedingtheit seines Stils durch die zeitgenössische Umgebung, aber auch das frühe und unaufhaltsame Durchdringen seiner persönlichen Eigenart: Welch ungeheure Wandlungen der Künstler späterhin rein als Maler durchmachte, das Wesentliche seiner Künstlerschaft, das sich in diesen frühen Werken ausspricht, ist davon nicht mehr berührt worden. Aber auch die Werke der Pariser Zeit, von denen die Sammlung Kröller etwa anderthalb Dutzend in vorzüglicher, die vielseitige, von den mannigfaltigsten Anregungen förmlich gehetzte Tätigkeit in der Seinestadt ausgezeichnet veranschaulichender Auswahl vereinigt, zeigen ungemein klar den abseitigen Weg, den van Gogh inmitten einer Umgebung von Künstlern ging, denen malerische Kultur das Höchsterstrebenswerteste schien. Deutlich sieht man, wie langsam und logisch der Umschwung erfolgt — es war kein Überbordwerfen des eigenen Besitzes von heute auf morgen! —, wie, nachdem die Unzulänglichkeit der bisherigen Tonigkeit zum Ausdrucke dessen, was zu sagen war, einmal erkannt, diese durch die sprühende Koloristik, die die Arbeiten der Pariser Zeit auszeichnet, ersetzt wurde — jener Koloristik, die dann erst im Süden, in Arles und St. Remy und später in Auvers-sur-Oise, ureigenste Ausprägung erfuhr. Unter diesen späten Arbeiten nehmen vor allem diejenigen gefangen, die von einer bei van Gogh so seltenen Ruhe und heiteren Stimmung erfüllt sind und die fast ausnahmslos in die ersten Arleser Monate gehören. Als einziges Gemälde aus den letzten Monaten in Auvers besitzt die Kröllersche Sammlung eine Landschaft mit drei Bäumen, von denen der vorderste in Blüte steht — ein Bild, das in seinem merkwürdigen Kontrast von heller, leuchtender Farbigkeit und zerflatternder Form der Baumsilhouetten anmutet wie das kurze Aufleuchten einer aus tiefsten Einsichten geborenen Heiterkeit, wie das ergreifende Lächeln aus totwunder Seele.

Im Kranze dieser Werke aus den letzten Schaffensjahren fehlt wohl manche selten schöne Blume, fehlt trotz des mannigfaltigen Reichtums des Vorhandenen, wohl manches Meisterwerk, das von der früheren Ausstellung her noch in starker Erinnerung lebt. Dafür aber entschädigt die sehr viel höhere Durchschnittsqualität des Ganzen und die fast lückenlos veranschaulichte Entwicklung bis zum jähen Ende. Diese beiden Vorzüge wird der Samm-

Ernst Fries — Sorrento mit Tassos Geburtshaus
Ausgestellt im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg

lung Kröller keine andere Van Gogh-Kollektion streitig machen.

Erwähnt mag noch werden, daß diese Van Gogh-Ausstellung nur die teilweise Verwirklichung eines ursprünglichen Planes darstellt, der dahin ging, die Kunst Vincent van Goghs im Zusammenhang mit dem holländischen, belgischen und französischen Kunstkreise zu zeigen, in den sie entwicklungsgeschichtlich gehört und wie ihn die Sammlung Kröller in ausgezeichneter Vertretung veranschaulicht. — Nach Schluß der Basler Ausstellung geht die Kröllersche Van Gogh-Sammlung nicht, wie ursprünglich beabsichtigt war, nach Berlin, sondern direkt nach dem Haag zurück. W. R.

ERNST-FRIES-AUSSTELLUNG IN HEIDELBERG

Dr. Karl Lohmeyer, der Direktor des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg, ist nicht nur ein ausgezeichneter Kenner des süddeutschen Barock, sondern auch Wiederentdecker der deutschen Romantik, die, was heute noch sehr wenige wissen, zu einem sehr beträchtlichen Teil in Heidelberg verankert war. Über diese Tatsache wird einmal von berufener Seite in dieser Zeitschrift noch besonders gesprochen werden. Ebenso über diesen jung verstorbenen Ernst Fries (1801 bis 1833), dem die neueste Ausstellung des Kurpfälzischen Museums gewidmet ist, die noch bis zum Oktober dauert. Mit diesem Sproß einer sehr fruchtbaren Künstlerfamilie erfährt die Geschichte der deutschen Romantik einen ebenso überraschenden wie beachtlichen Zuwachs von allerhöchsten Graden. Man wird fortan deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht schreiben können, ohne dieses vielleicht stärkste malerische Talent — und mit ihm den gesamten Kunstkreis am Neckar im ersten Drittel des Säkulums — für die Geschichte der Romantik ausgewertet zu haben. Das Überragende dieser, geistig gesprochen, in jeder Beziehung lichtvollen Künstlerpersönlichkeit liegt in der summarischen Vorwegnahme kommender künstlerischer Probleme, die selbst noch den Romantiker und Italiener Böcklin antizipiert, von anderen ähnlicher Richtung zu schweigen. Dieser Fries ist einmal tief verankert in jener hinter ihm liegenden Tradition der deutschen Landschaft des 18. Jahrhunderts, die heute leider immer noch viel

zu wenig bekannt und durchforscht ist, dann aber, zumal als Kolorist, ein Wegweiser zu jenen fernen Zielen, die später eine fünfzigjährige Entwicklung nicht immer restlos bestätigt hat. In seiner wundervoll gebauten, sachlichen Art der Landschaftsdarstellung erscheint er auf der anderen Seite wie ein früher Vorläufer der letzten Moderne in Europa. Motive dieses kurzen, viel zu kurzen Künstlerdranges sind einmal der Neckar, Schloß, Stadt und Landschaft am Fluß, dann Italien, das in dieser malerisch-dichterischen Form nur deutsches Gemüt erschauen konnte.
Tragik dieses reich beschwingten Lebens der frühe Tod des Dreißigjährigen.
Die Heidelberger Ausstellung gehört zu den ganz wesentlichen und wichtigen Tatsachen dieses reich gesegneten deutschen Kunstsommers, für die man Karl Lohmeyer dreimal danken muß, denn er hat einen deutschen Romantiker allergrößten Formates der Kunstgeschichte zurückgewonnen. Biermann

PERSONALIA

Am 2. Juni starb in Münster der Assistent des Landesmuseums Dr. F. Rudolf Uebe, erst 38 Jahre alt. Mit ihm verliert die deutsche Kunstwissenschaft einen vielversprechenden Vertreter und zugleich beklagt sie das letzte Opfer des Weltkrieges, denn Uebe, der sich ursprünglich einer kräftigen Gesundheit erfreute, siechte an den Folgen einer Kampfvergiftung dahin. Er war Volontär bei den staatlichen Museen in Berlin, als er 1914 in die Armee einrückte. Bis 1918 war er als Offizier und Kompanieführer an der Front. Seine dritte Verwundung brachte dem Tapferen anscheinend den Todeskeim.
Am Landesmuseum war er als Max Geisbergs Mitarbeiter seit Anfang 1920 tätig. Seinem besonderen Interesse für Heimatkunde entsprang das Buch „Deutsche Bauernmöbel" (1924). Uebes Hauptwerk wird wahrscheinlich das im Druck befindliche Buch „Westfälische Volkskunst" sein, das als Band VII der von E. Redslob herausgegebenen Sammlung „Deutsche Volkskunst" erscheinen wird. Man erwartet von ihm, wie ich einem Nekrologe von Dr. Stieren im „Münsterschen Anzeiger" entnehme, besonders über westfälische Keramik ganz neue Aufschlüsse. Guter moderner Kunst ist Uebe auf dem besonders schwierigen Münsterschen Boden ein tapferer Vorkämpfer gewesen. Die stille und treue Art, mit der er seinem Museum und der Provinz Westfalen diente, soll unvergessen bleiben.

Walter Cohen

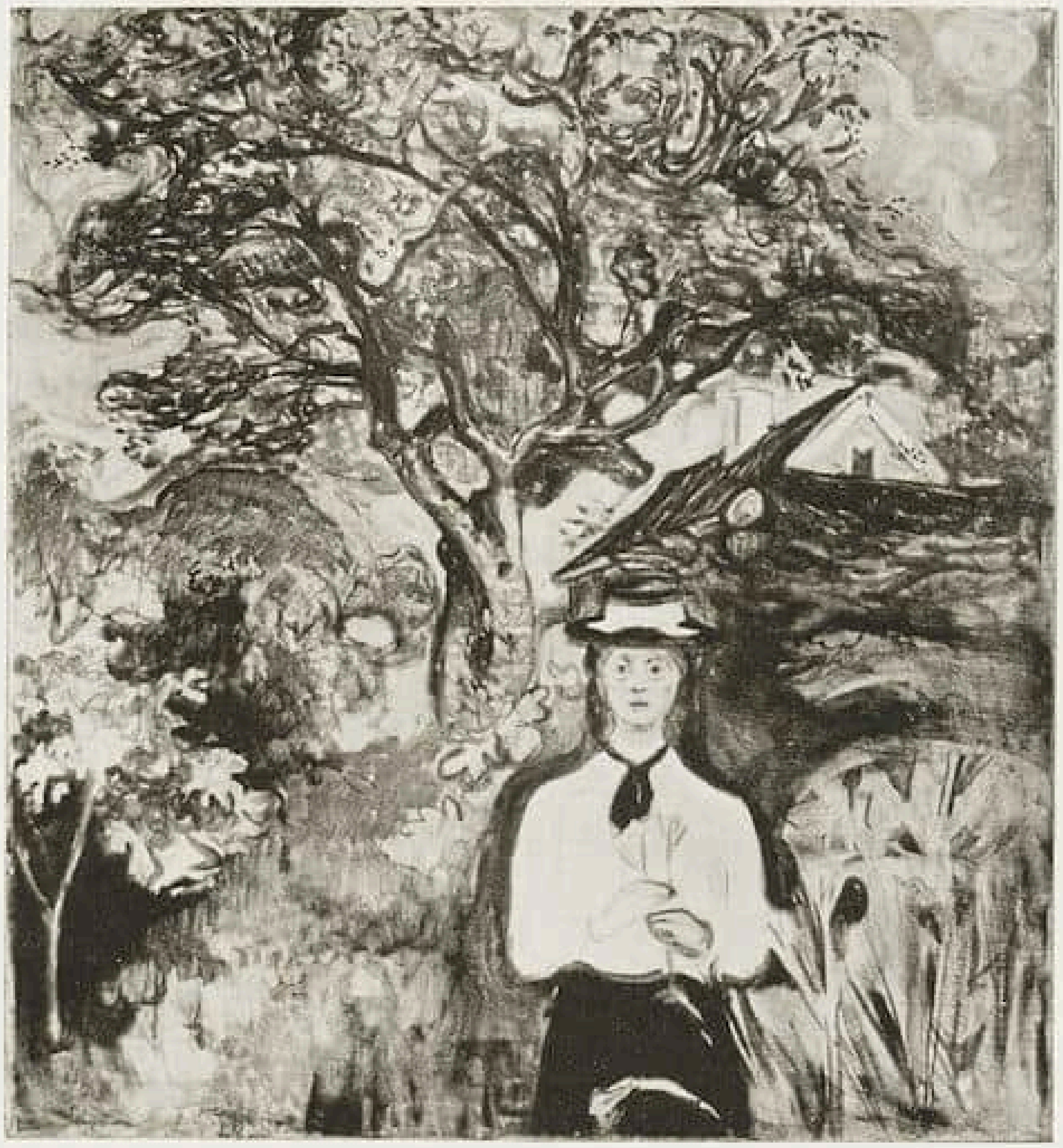
Aus Anlaß der Centenarfeier der Universität Marburg wurde dem Generaldirektor der Berliner Museen, Herrn Geheimrat Prof. Dr. W. Waetzold, der Ehrendoktor der Staatswissenschaften verliehen.

Die Wallraf-Richartz-Gesellschaft zu Köln hat kürzlich aus Anlaß des 60. Geburtstages Herrn Geheimrat Dr. M. J. Friedländer in Anerkennung seiner Verdienste um das Wallraf-Richartz-Jahrbuch zum Ehrenmitglied ernannt.

Van Dongen
Aus der Graphikausstellung im Kunstsalon Abels, Köln

HANS MEYER: BÖHMISCHES PORZELLAN UND STEINGUT. Leipzig, Verlag K. W. Hiersemann

Nachdem die Hauptfabriken und die bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten namentlich der Barock- und Rokokozeit schon mehr oder weniger ihren Homer gefunden haben, erfordert auch die Produktion des 19. Jahrhunderts wie auf den anderen Stoffgebieten des Kunsthandwerks eine zusammenhängende Darstellung. Dafür ist das Beispiel von Deutsch-Böhmen — die tschechischen Landesteile sind an dieser Produktion nur in bescheidenem Umfange beteiligt — besonders glücklich gewählt, da hier keine alte Tradition zu verdrängen war. Als Tochtergründungen von Thüringen beginnen die ersten Anfänge in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts und nehmen in der Biedermeierzeit einen staunenswerten Aufschwung, zum Teile im Anschluß an Wien, zum Teile im heftigen Kampf gegen diese staatliche Fabrik. Was wir bisher über das böhmische Porzellan wußten, beschränkte sich auf kleine Kreise und war recht unvollkommen. Das Buch des Prager Historikers Ottokar Weber vom Jahre 1894 gibt sich noch weniger als die Publikationen von Stieda über Thüringen, die ihm als Vorbild dienten, die Mühe, die Erzeugnisse selbst zu charakterisieren, ja nur überhaupt aufzusuchen. Um so erfreulicher ist der schöne Band, den uns jetzt Hans Meyer in opulenter Ausstattung bietet. Meyer ist von Haus aus kein Kunsthistoriker oder Museumsmann, sondern Chemiker an der deutschen Universität in Prag; aber seit rund einem Menschenalter befaßt er sich mehr wie sonst jemand mit diesem Sondergebiet und hat hier auch eine Sammlung zusammengebracht, die von keinem Museum in Böhmen — die anderen Museen haben sich um diese Porzellane bisher noch wenig gekümmert — auch nur annähernd erreicht, geschweige denn übertroffen worden wäre. Und die besondere Vorliebe für

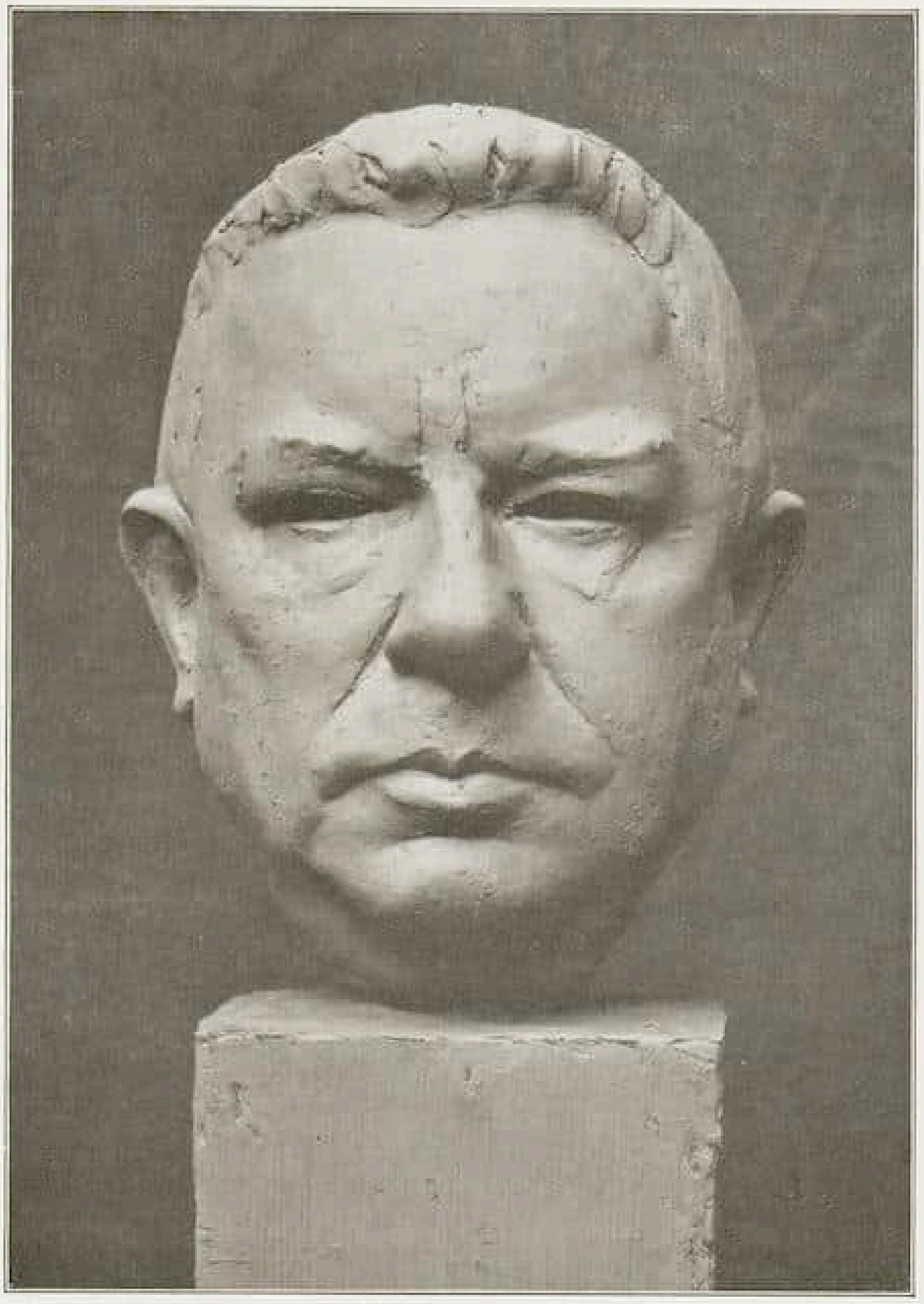


Edvard Munch — Im Garten

Aus der Munch-Ausstellung der Galerie Flechtheim-Düsseldorf

Edvard Munch — Zwei Mädchen. 1905
Aus der Munch-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

seine Lieblinge ist es auch, die ein nach allen Richtungen hin ausgezeichnetes Buch zustande brachte, das kein Kunsthistoriker hätte besser machen können. Zunächst wird das rein Historische ungleich gründlicher behandelt, als dies bei Weber der Fall war, da hier viel mehr Quellen, namentlich auch die Kirchenbücher, herangezogen werden, so daß wir nicht nur über die Fabrikanten und Künstler, sondern auch über die Dreher, Schlämmer oder Brenner vielleicht allzu gründlich unterrichtet werden. Und doch ist eine solche ausführliche Darstellung nicht nur vom lokalgeschichtlichen Standpunkt nicht ohne Interesse, sondern auch vom nationalen Standpunkt aus sehr wichtig, weil auf diesem Wege der geradezu erdrückende Einfluß des deutschen, zum Teile sogar reichsdeutschen Elements für eine Industrie festgelegt wird, die ebenso wie die Glasindustrie zu den führenden Böhmens gehört. Selbstverständlich beherrscht der Verfasser von Haus aus alle technischen Fragen vollkommen und läßt auch die kommerziellen nicht links liegen. Wir lernen den ganzen Umfang der einzelnen Betriebe, deren Anstieg, mitunter auch deren Verfall ganz genau kennen. Von den vorwiegend in der Umgebung von Karlsbad liegenden Manufakturen wie Rabensgrün, Schlaggenwald, Klösterle, Gieshübel, Pirkenhammer, Elbogen, Dallwitz, Altrohlau und Unterchodau arbeiten die meisten in ununterbrochener Folge bis zum heutigen Tage, während die im Landesinnern früher tätigen Betriebe von Prag und Teinitz längst nicht mehr bestehen. Aber Meyer beschränkt sich mit gutem Grund vorwiegend auf die Biedermeierzeit, in welcher die besten Erzeugnisse gemacht worden sind. Die Produkte sind es aber in erster Reihe, die den Verfasser mit Recht interessieren. Von der ersten nachweisbaren Porzellantasse von Klösterle von 1793 ist jede Manufaktur mit ihren besten Stücken vertreten, obwohl sich die Abbildungen lediglich auf die eigene Privatsammlung des Verfassers zu beschränken scheinen. Alle Arten der erzeugten Geschirre und Geräte werden nach Form und Dekor an guten und charakteristischen Musterbeispielen vorgeführt, wobei der Zusammenhang mit älteren größeren Fabriken nicht aus dem Auge verloren wird. Am wertvollsten waren natürlich dem Sammler und Forscher, der die meist recht unzulängliche Porzellanplastik Böhmens mit vollem Recht in den Hintergrund drängte,



Fritz Claus — Büste Max Halbe

Aus der Jubiläums-Kunstausstellung in Kassel

die Malereien auf Porzellan, ob diese nun in den einzelnen Fabriken entstanden sind oder von selbständigen Hausmalern gemacht wurden, die in diesem Buche auch nicht zu kurz kommen. Besonders wertvoll ist die Behandlung der verschiedenen Darstellungsstoffe, Porträt, Genre, Naturmotiv, Allegorie oder Emblem. Mit staunenswerter Gründlichkeit werden hier alle Motive untersucht, ob sie auf ein Vorbild von Wiener Porzellanen oder Gläsern zurückgehen oder etwa einen der zahllosen damaligen Almanachstiche oder ein Landschaftspanorama in Stich oder Lithographie als Vorbild verwenden. Auch die Stiche zu Goethes Werken, Ausgabe letzte Hand (Band IV, VI, XIX usw.) hätten vielleicht noch herangezogen werden können.

Die Markenfrage kommt auch nicht zu kurz. Die Ausstattung, die der Verlag nach den Photographien von Otto Croy dem Werke angedeihen ließ, ist überaus reich. Alles in allem haben wir ein Werk vor uns, das niemand unbeachtet lassen darf, der sich entweder mit der Biedermeierzeit oder mit Porzellan — das Steingut spielt in den Abbildungen hier nur eine kleine Rolle — überhaupt beschäftigt. Die Passion, mit der sich der Verfasser seinem Lieblingsgebiet seit vielen Jahren hingibt, ist aus jeder Seite zu spüren und verleiht dem Buche jene Wärme, die uns bei solchen dem innersten Drange und keiner äußeren Veranlassung entsprungenen Werken so sehr sympathisch ist.

G. E. Pazaurek

PAUL BRANDT: SCHAFFENDE ARBEIT UND BILDENDE KUNST im Altertum und Mittelalter. 320 S. mit 460 Abb. und zwei Farbentafeln. Leipzig, Alfred Kröner. 1927.

Der verdienstvolle Verfasser des Buches: „Sehen und Erkennen", das schon bis zum 40. Tausend vorgeschritten ist und dadurch den Erweis gebracht hat, daß unsere Jugend sich durch derartige Gegenüberstellungen und Vergleiche am liebsten zum Sehen erziehen läßt, hat zu einem neuen eigenartigen Thema gegriffen, das den sozialen Gedanken der Gegenwart besonders nahe liegt, bisher aber noch nie einheitlich angefaßt ist. „Die Arbeit in der bildenden Kunst" heißt dieses Buch, das von den Tagen Ägyptens zunächst bis zum Ausgang des Mittelalters das Werk schaffender Hände, das Handwerk im Frondienst und im Meisterverband, den Architekten wie den Steinbildner, den Toreuten wie den Illuminator bei seinem Tagesdienst belauscht. Das Thema ist namentlich nach der Seite der Anschauung gut gewählt; denn all diese Dinge sind sichtbar und sinnlich, es regt sich Wirkliches und da die ganze Kunst Handwerk ist, stellt sie sich gern selbst beim Hantieren dar. Freilich ist der Begriff Arbeit in der Antike Sklavendienst und Bitterkeit; das „ora et labora" erklingt erst später und die gotischen Kathedralen sind auch schließlich mit Menschenschweiß gebaut worden. Der Verfasser setzt beim alten ägyptischen Reich ein und endet etwa bei Ghiberti; ein zweiter Band wird Renaissance und Neuzeit in der Arbeit vorführen. Der Sammeleifer Brandts ist erstaunlich; ihm galt es ja nicht, in erster Linie die hohe Kunst zu befragen, die Feiertag ist und sich zu gut für die Arbeit dünkt, sondern Sarkophage und Vasen, Monatsreliefs und Miniaturen, Steinmetzenregeln und Holzschnitte, also jene intime Kunst, bei der nicht die Fassade, sondern das Spiel der treibende Faktor ist. Nicht die Phantasie, sondern die Beobachtung ist die Grundlage dieser Kunst der Arbeit, die sich selber feierte in ihrer ewigen Erneuerung, im munteren Rhythmus des Wechsels, in Gewohnheit und Geschicklichkeit, im Ernst des Wagnisses und im Glück der Vollendung. Daedalos steht über der Kunst von Kreta, Athena über der der Griechen geschrieben; in Pompei befehlen Venus und Merkur, in den römischen Provinzen arbeitet der Legionär. Dann wechseln die Auftraggeber und Patrone: ein Abt befiehlt im Kloster, ein Steinmetz in der Zunft, die Techniker häufen sich, zu Stein und Bronze tritt Elfenbein, Glasmalerei und Buchbild. Es ist eine Freude, sich vom V. durch alle die Gebiete führen zu lassen, zumal auch in der biblischen und Heiligenlegende das Werk der Hände eine große Rolle spielt. Wir freuen uns auf den zweiten Band, der sicher auch viel verstecktes Material bringen wird. — Zum Schluß noch eine Bemerkung: Wir hoffen, daß dies Buch auch von den Handarbeitern gelesen wird. Denn diese gerade muß es mit Stolz und Glück erfüllen, zu sehen, wie in allen Jahrhunderten das Werk der Hände Herrliches geleistet hat. Gewiß, die klugen Köpfe sind auch nötig und noch mehr die feingestimmten Seelen. Aber es ist doch etwas Richtiges an Marx' Wort: „Das Straßburger hat nicht Erwin von Steinbach, sondern der Maurer erbaut." In der Verehrung der Arbeit können sich viele Kreise zusammenfinden, die sonst getrennte Wege gehen müssen. Ebenso möge der Techniker unserer Tage auf diese Handarbeit zurückschauen, die nichts vom laufenden Band weiß, aber Dinge geschaffen hat, die ewig bleiben werden, wenn die Präzisionsmaschinen der Gegenwart längst überholt sind.

Paul Schubring

Derain
Aus der Graphikausstellung im Kunstsalon Abels, Köln

MOSKAU RESTAURIERT

Zum drittenmal seit ihrem Bestehen haben die 1918 von der Sowjetregierung unter der Ägide von Igor Grabar ins Leben gerufenen sogenannten „Staatlichen Centralen Restaurations-Werkstätten" die Früchte ihrer Tätigkeit zu einer höchst interessanten öffentlichen Schau vereinigt.

Ihren „clou" hatte die heurige Ausstellung in der nach radikaler Restauration zum erstenmal öffentlich exponierten „Madonna" Raffaels, die, wie bereits mehrfach in der ausländischen Presse mitgeteilt wurde, 1924 von Grabar in Nischnyj-Tagil im Ural, dem ehemaligen Besitztum der Demidoff-San Donato, in einem höchst verwahrlosten Zustande aufgefunden wurde. Gr. will in der Tafel, welche in Goldlettern die Signatur „Raphael Urbinas Pingebat MDIX" trägt, das allerdings übermalte Original der verschwundenen, vielfach kopierten und reproduzierten „Madonna del Popolo" sehen und bereitet eine kunstwissenschaftliche Begründung seiner Ansicht vor. Man darf derselben natürlich mit Interesse entgegensehen, aber unter den zahlreichen Besuchern der Ausstellung hat Grabar, wie übrigens auch seitens der russischen Experten, vorderhand wenig Anhänger gefunden.

Unter den wenigen Werken westeuropäischer Meister, die letzthin restauriert wurden, lenkt noch eine zweite Tafel die Aufmerksamkeit auf sich — ein „Ecce Homo" großen Umfangs, dem Jan Mostaert zugeschrieben, welcher seit Beginn des 19. Jahrhunderts als Heiligenbild eine orthodoxe Moskauer Kirche zierte. Allerdings wirkte das Bild dort stärker als jetzt nach der Restauration, wo nach Entfernung des mit der Zeit durch Kerzenlicht und Weihrauch geschaffenen, künstlichen Sfumato ein unangenehm kreidiger Ton der Fleischpartien zum Vorschein gekommen ist. —

In der Hauptsache jedoch konzentriert sich die Tätigkeit der „Centralen Werkstätten" naturgemäß auf die Werke altrussischer kirchlicher Kunst und die Konservierung von Architekturdenkmälern. Die wissenschaftlichen Resultate einer Reihe dieser Arbeiten sind in einem vor kurzem erschienenen Sammelband mit zahlreichen Illustrationen, betitelt „Restaurationsprobleme", veröffentlicht[1]. Auf der Ausstellung bewundert man wieder einige dreißig großer und kleinerer Ikonentafeln, z. T. aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die von zahllosen Übermalungen und späteren Zutaten befreit, nun in neuer Schönheit erstrahlen. Eine besondere Gruppe von Exponaten verdeutlicht das mühevolle Verfahren, welchem eine Ikone unterliegt, bis ihre ursprüngliche Gestalt zutage tritt. Moskau besitzt jetzt einige wirkliche Meister dieser minutiösen Kunst, die unendliche Geduld, Geschicklichkeit und eine genaue Kenntnis der spezifisch russischen Maltechniken erfordert.

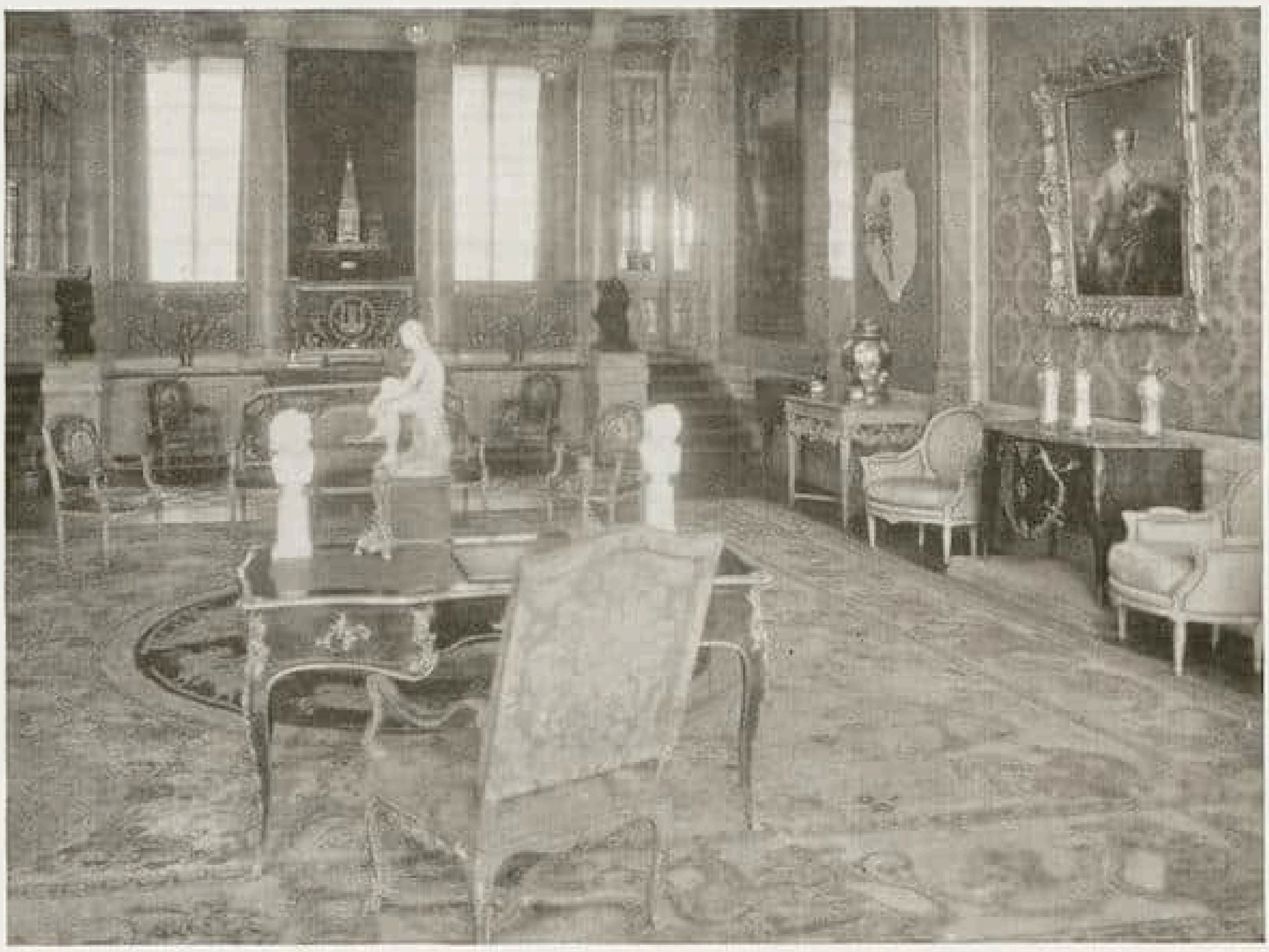
Nicht mindere Kunstfertigkeit, ja vielleicht noch mehr künstlerische Intuition offenbart sich in der Restaurierung der herrlichen altrussischen Bildstickereien kirchlicher Provenienz, von denen einige prächtige Proben aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf der Schau ausgestellt sind, die zu ihren stärksten Anziehungspunkten gehören. Feinster Farbenzauber verbindet sich hier mit einem stillen Rhythmus der Komposition zu wirklich wunderbarer dekorativer Wirkung. Die Akuratesse und Stilsicherheit der renovierten Stücke macht den Mitarbeiterinnen der „Restaurations-Werkstätten" alle Ehre. In erster Reihe sind die Damen T. Alexandrowa-Dolnik und N. Schabelskaja zu nennen, die in dem obenerwähnten Sammelbande wertvolle Aufklärungen über die Technik der altrussischen Bildstickerei und ihre diversen Arten geben.

P. Ettinger

[1] Woprossy Restawrazji (Moskau 1926, Kl. 4° 186 S. 86 Abb.). Die pièce de résistance der Publikation bildet ein erschöpfender Aufsatz J. Grabars über den großen russischen Maler des 14. Jahrhunderts Andrej Roubloff.

DIE SAMMLUNG DR. GEORG BLOHM

Im Herbst findet bei Commeter, Hamburg, die Versteigerung der bekannten Sammlung von Handzeichnungen des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Besitz des verstorbenen Rechtsanwalts Dr. Georg Blohm statt. Sie war eine der wenigen Sammlungen in Hamburg, die sich nach den Verkäufen der A. O. Meyerschen, der Engelbrechtschen und der Glüensteinschen Kollektionen erhalten hatte. Aus der Zeit des Klassizismus und der Romantik sind Studien von Overbeck, von Cornelius, von Ph. Veit, „Aquarell zum Fresko der sieben fetten Jahre der Casa Bartholdy" zu nennen. Das deutsche Rom vervollständigen Reinhart, Koch, Genelli, Rottmann, Preller. Auch Schnorr v. Carolsfeld, Steinle, Olivier sind vertreten. Aus der Münchner Schule finden wir Arbeiten von P. Heß, Bürkel, A. Adam, reizvolle Studien



Aus dem Hause J. u. S. Goldschmidt-Max Heilbronner, Berlin

Der große Marmorsaal. An der Mittelwand eine besonders reiche und seltene französiche Louis-XV.-Kommode, signiert von Bonnemeau, darauf eine Garnitur von vier chinesischen bronzemontierten Louis-XV.-Vasen. Darüber ein Bild, Porträt einer Dame, gemalt von Le Tocqué, einem Zeitgenossen von Nattier. In der Mitte des Raumes eine Marmorskulptur »La baigneuse« von Falconet. Davorstehend ein bureau-plat Louis XV., signiert von Dubois. Im Hintergrund ein Ameublement Louis XVI., bestehend aus einem Sofa und vier Sesseln, die Tapisserie-Bezüge brauner Fond mit figürlichen Darstellungen. Auf dem Boden ein großer Aubusson-Teppich, in den Maßen 6,50×7,00 m, ein Unikum in seiner Art, seinerzeit ein Geschenk Napoleons an den Zaren von Rußland.

von den Nürnberger Freunden Erhard und Klein. Besonderem Interesse begegnen die Zeichnungen C. D. Friedrichs und die Blätter der Spätromantiker Richter, Schwind, Spitzweg, Neureuther.

Vor allem ist die Sammlung reich an Zeichnungen Hamburgischer Künstler, angefangen bei M. Scheits. Erwähnt seien u. a. die reizenden Illustrationen Otto Speckters, die Arbeiten der Brüder Gensler, die vielen Landschaftsdarstellungen von Chr. Morgenstern, Haeselich, Beckmann, Vollmer, Laeisz usw. Aus der Zahl der neueren deutschen Künstler sind Thoma, Klinger, Greiner, Boehle, Altheim, H. von Marées, Liebermann, Corinth, Käthe Kollwitz hervorzuheben.

Die Sammlung Blohm enthält auch manches Blatt aus dem 18. Jahrhundert, so von Klengel, Zingg, Hackert, Tischbein. Besonders hervorzuheben endlich die prächtigen Chodowiecki-Zeichnungen.

Auch Gemälde gelangen zur Versteigerung. Darunter ein Spätbild L. Richters, Hirten am Feuer, braun in braun gemalt. Auf eine schöne frühe Landschaft von Hodler sei besonders hingewiesen. Für die Geschichte der Malerei in Hamburg sind die Bilder Morgensterns, Wasmanns, Th. Herbsts, Kalckreuths, Ruths von Bedeutung.

Die Firma Commeter bereitet einen illustrierten Katalog der Sammlung vor. V. D

DUVEEN BROTHERS KAUFEN DIE SAMMLUNG BENSON

Sir Joseph Duveen, der Napoleon des Weltkunstmarktes, hat um den Preis von rund 500000 Pfund = 10 Millionen Mark soeben den en-bloc-Ankauf der berühmten englischen Sammlung getätigt, eine Großtat kunsthändlerischen Unternehmertums, die in der Geschichte des Sammelwesens einzigartig dasteht.

Diese Sammlung Benson ist reich an Meisterwerken der italienischen Kunst. Sie kommt

nach Aufbau und Anlage dem herrschenden und sehr geklärten Sammlergeschmack der Amerikaner außerordentlich entgegen und ist als Ganzes etwa ein Gegenstück zu jener wundervollen Sammlung von Bildern, die Sir Duveen 1925 in New York vereinigt hatte und deren vorbildliches, von Valentiner besorgtes Katalogprachtwerk erst kürzlich an dieser Stelle besprochen wurde. Wir sind in der selten glücklichen Lage, bereits im nächsten Heft dieser Zeitschrift aus der Feder unseres New Yorker Mitarbeiters eine Anzahl der wichtigsten Stücke dieser Benson-Sammlung veröffentlichen zu können. B

„QUARTIER TIERGARTEN"

In die Räume, die vordem in der Friedrich-Ebert-Straße 7 in Berlin Fritz Gurlitt innehatte, der sich inzwischen in sein altes Stammhaus an der Potsdamer Straße 113 zurückgezogen hat, ist soeben die Galerie Dr. Schäffer übersiedelt, die sich seit kurzem mit Dr. Gottschewski assoziert hat. Diese Firma Gottschewski-Schäffer hat ihr neues Heim mit erlesenem Geschmack hergerichtet und am 28. Juli vor einem Kreis geladener Gäste eröffnet. Die zur Schau gestellten Bilder, in erster Linie bedeutende Holländer des 17. Jahrhunderts, sind von erster Qualität; daneben gibt es eine Anzahl ausgewählter früher Skulpturen und erstklassige Dokumente älteren Kunstgewerbes. Es steht zu hoffen, daß die rasch aufstrebende Handlung, die sich heute bereits eines begründeten Rufes in weiten Kreisen erfreut, mit dem Eintritt in das eigentliche Zentrum des Berliner Marktes, das an dieser Stelle „Quartier Tiergarten" getauft wurde, eine ihrer seriösen Arbeit und dem Wert ihrer Objekte entsprechende Entwicklung nehmen wird. n

Französische Marqueteriekommode mit Goldbronce, Louis XVI. sign. Lacroix
129×87 cm Besitzer: Antiquar J. Rosenbaum. Frankfurt a. M.

DIE SAMMLUNG BENSON

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Mit seinem erstaunlichen Instinkt für dramatische Effekte ließ Sir Joseph Duveen zur Mitsommerzeit, als kein Konkurrent ihm die Solo-Melodie beeinträchtigen konnte, urbi et orbi den Riesenankauf der Sammlung Benson-London verkünden, die eine ganze Reihe von Meisterwerken der verschiedenen italienischen Schulen enthält. Die über hundert Gemälde, so heißt es, seien nicht im Auftrage eines Sammlers gekauft worden, sondern würden zum Einzelverkauf an Liebhaber bald nach New York gebracht werden.

Das ist sehr verständlich, denn wenn man die Liste dieser fast einzigartigen, gerade durch ihre nationale Beschränkung so starken Sammlung durchgeht, so staunt man, wie Mr. Benson, ob durch zufällige eigne Neigung, Voraussicht oder aber kluge Beratung bleibe dahingestellt, den seit einigen Jahren in Amerika herrschenden Sammlergeschmack getroffen hat, so daß man, selbst ohne Sir Josephs unübertroffene Kenntnis der hiesigen Wünsche und Sehnsüchte, prophezeien kann, daß der Verkaufserfolg dieser Sammlung riesengroß sein wird. Aber noch ein anderer Punkt fällt beim Durchgehen der Kollektion auf, die

Cosimo Tura. Flucht nach Ägypten

Luca Signorelli — Madonna mit Kind

Mr. Benson als einen vom Geiste der Zeit berührten Kunstkenner und -freund erweist: nämlich die starke Betonung des Aufbaues und der Linienführung gerade in seinen besten Werken. Dadurch kommt eine höchst eigenartige, beinahe moderne Note in seine Sammlung, wie man das den hier gewählten Abbildungen wird ablesen können. Da ist z. B. eine »Madonna mit Kind« des Luca Signorelli, in der das Verhältnis zwischen Hauptgruppe und umspielendem Hintergrund stark an Matisse gemahnt, ein Werk übrigens, das dartut, wie innerliche Größe durch ein spielerisches, freilich gerade den schaffenden Meister verratendes Element nur gehoben wird. In Antonellos da Messina »Madonna mit Kind« hat schon Berenson etwas »Cézanneskes« empfunden. Die Verbindung äußerer statuarischer Ruhe mit einer feinnervigen inneren Erregtheit verleiht diesem Bilde etwas außerordentlich Faszinierendes. Stärkstes stilistisches Empfinden spricht aus Ghirlandajos echt Florentiner Doppelbildnis des Francesco Sassetti und seines Sohnes Teodoro. Um dieses Ewigkeitsbildnis noch fester zu spannen, schließt es der Künstler zwischen zwei aufragende, über den Bildrand weggehende Vertikale ein. Carpaccios Bildnis einer Venezianerin

Antonello da Messina Madonna mit Kind

webt aus energischen Horizontalen, sich streckenden vertikalen Maßen und schönsten Kurven ein köstliches Liniengebilde zusammen.

Herrlich in seiner frischen und frühen Energie und seinem Linienfluß ist auch Tizians Bild einer »Madonna mit Kind«, das den bereits in Amerika befindlichen Werken des Meisters eines von der größten Anziehungskraft hinzufügen wird. Das weibliche Bildnis des Girolamo di Benvenuto zeigt das reizvolle Linienspiel über eine großgestaltete Fläche verbreitet, das zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Kunst auch des Nordens belebte. Piero di Cosimos »Hylas und die Nymphen« ist ein rhythmisches Schweben sich suchender und fliehender Linien in stetem An- und Abschwellen. Und die »Flucht nach

D. Ghirlandajo Doppelbildnis des Francesco Sassetti und seines Sohnes Teodoro

Ägypten« des Cosimo Tura, des Eigenbrötlers, kann sich nicht genugtun im Gegen- und Zueinander von Maßen und Linien und einer fast kalligraphischen Ausnützung der als trennendes und zugleich verbindendes Zentrum wirkenden Linie, die vom vorgekrümmten Schwanze des Esels, bald sich dehnend, bald sich schließend, durch dessen ganzen Körper über den gebogenen Hals hinweg

Vittore Carpaccio Bildnis einer Venezianerin

den Kopf berührt und dann in leiser, sich wieder aufwärtsschwingender Bewegung durch den Strick nach dem heiligen Joseph hinüberführt, um auf dem Umwege durch dessen Hände endlich in der Peitsche geradlinig nach unten zu verströmen.

Der Clou der Primitivenabteilung der Sammlung ist die aus 4 Tafeln bestehende Serie von Szenen aus dem Leben Christi von Duccio di Buoninsegna, über die später an Hand der Abbildungen eingehender noch gesprochen werden soll. Mr. Bensons Sammlung, die schon vor etwa fünfzig Jahren begonnen wurde, ist seit langem wohlbekannt, denn er hat seine Hauptwerke mit der so vielen englischen Sammlern eignen Freigebigkeit und Großzügigkeit des öfteren auf

Tizian — Madonna mit Kind

Ausstellungen geschickt, schon von 1875 an. Ja die gesamte Kollektion war erst während der vergangenen Saison öffentlich in Manchester zu sehen. Hoffentlich wird Sir Joseph, ehe ihre Auflösung beginnt, den amerikanischen Kunstfreunden die gleiche Gelegenheit geben, diese Schätze aus eigner Anschauung kennenzulernen. Er würde damit nur die denkbar großartigste Fortsetzung seiner berühmten Ausstellung italienischer Gemälde vom Jahre 1924 realisieren.

Die Sammlung, die ganz im amerikanischen Geschmack, neben religiösen Themen ein besonderes Gewicht auf Bildnisse legt, umfaßt Beispiele der sechs wichtigsten italienischen Lokalschulen. Siena ist, wie bereits erwähnt, in seinem Trecento durch Duccio vertreten, dem sich Lippo Memmi, Schüler des Simone de Martini und dann Giovanni di Paolo und Girolamo di Benvenuto anreihen.

Florenz beginnt mit der Giottoschule und weist von späteren Meistern u. a. die angeführten Ghirlandajo und Piero di Cosimo, sowie Botticelli auf, um mit Andrea del Sarto zu schließen.

Aus der Mailänder Schule sei nur Luini erwähnt.

Die Ferrareser Schule umschließt einen Schüler des Nicolo da Foligno, Schüler des Fiorenzo di Lorenzo und Cosimo Tura.

Die Venezianer beginnen mit einem Anonymus aus der Zeit um 1400. Es folgen Carlo Crivelli, Antonello, Vittore Carpaccio, Giovanni Bellini, Giorgione,

Girolamo di Benvenuto — Weibliches Bildnis

Tizian, Palma, Lotto, Sebastiano del Piombo, Bonifazio und Paolo Veronese. Das offenbare Fehlen des gewaltigen Tintoretto ist auffallend und bezeichnend.

Von den Umbrern ist Luca Signorelli der wichtigste. Sein hier abgebildetes Gemälde war früher in der Casa Tommasi in Cortona.

Es mögen noch ein paar Notizen über die hier in Abbildung vorgeführten Gemälde folgen:

Das Damenporträt des Girolamo di Benvenuto gehörte im Anfang des vorigen Jahrhunderts dem cav. Ant. Picc. Belanti zu Siena und gelangte später in den Besitz von George Salting, dem bekannten Sammler. 1812 wurde es von Raphael Morghen gestochen.

Ghirlandajos Doppelporträt bildete früher einen Teil der Graham-Collection. Es ist ein Pendant zu dem im Louvre hängenden Doppelporträt von demselben Meister. Der Dargestellte war ein Compagnon Lorenzos de' Medici in seiner Bank in Lyon. Das Bild kann nach dem Alter des 1479 geborenen Sohnes

Teodoro ziemlich genau datiert worden, da der letztere etwa als 10 Jahre alter Knabe erscheint, so daß die Entstehungszeit ungefähr 1489 sein muß.
Ebenfalls der Graham-Sammlung gehörten die Gemälde des Piero di Cosimo sowie das Bild des Cosimo Tura an. Das letztere ist eines der fünf Bilder einer Serie, die einst das Altargemälde des hl. Maurelio zu S. Georgio fuori le mura in Ferrara gebildet hatte. Zwei der Bilder befinden sich in der Galerie zu Ferrara, während die zwei anderen nach Amerika abgewandert sind, das eine ins Fogg-Museum, Harvard, das andere in Mrs. Gardners Sammlung in Boston.
Antonellos da Messina »Madonna mit Kind« wird von Bernhard Berenson in seinem »Study and Criticism of Italian Art«, 1916, eingehend behandelt. Er weist es dem Jahre 1475 zu, bald nach Antonellos erster Verbindung mit Venedig.
Vittore Carpaccios »Bildnis einer Venezianerin« ist ein Werk seiner späteren Zeit und soll vielleicht die hl. Catharina von Alexandria darstellen. Dieselbe Frau erscheint auf Carpaccios »Geburt der Jungfrau« in der Galerie in Bergamo. Das Bild war ehemals Eigentum des »Reisegrafen« von Exeter, der es gegen Ende des 17. Jahrhunders in Italien erstanden hatte.
Um dieselbe Zeit hatte dieser Magnat auch Tizians Gemälde »Madonna mit Kind« erworben, das in seiner Komposition an die »Jungfrau mit Kind und Heiligen« in Madrid erinnert und zu des Meisters frühesten Werken gehört.

Piero di Cosimo — Hylas und die Nymphen

DAS NEUE EUROPA AUF DER ZENTENAR-AUSSTELLUNG IN HAMBURG

VON WILL GROHMANN

Die ersten Begegnungen der europäischen Völker auf den internationalen Ausstellungen nach dem Kriege waren eine Sensation. Man hatte sich lange entbehrt, und besonders auf Deutschland lastete die Abgeschlossenheit. Man empfand den Einbruch der Franzosen, Italiener und Russen wie eine Befreiung, und die Blutstauung eines ganzen Dezenniums ließ endlich nach. Ein paar Jahre hatte man damit zu tun, Richtungen und Persönlichkeiten zu registrieren und zu analysieren, und das Glück immer neuer Entdeckungen und Erkenntnisse schuf eine Atmosphäre ernsthafter Kunstbegeisterung. Der Jahrmarkt des Kunstbetriebes beutete allzu rasch den guten Willen und die Gutgläubigkeit der kunstinteressierten Kreise aus, die Invasion unbedenklicher Sammler steigerte die Verwirrung und eine bleierne Resignation war das Ende. Es blieb wie immer in solchen Fällen die reife Leistung einiger Weniger und das Versprechen Vieler; demzufolge die repräsentative Schau deutscher und europäischer hochwertiger Kunst auf der einen, die unverbindliche Vorstellung der Zeitgenossen und des Nachwuchses im Stile der juryfreien Ausstellungen auf der anderen Seite. Der Kunstfreund wird sich mehr an jene sorgfältig vorbereiteten Überblicke halten; der Fachmann wird sich nicht mit der Feststellung dessen, was ist, begnügen. Er fragt, was wird, sucht nach der Bestätigung gewonnener Erkenntnisse und nach neuen Fragestellungen. Ist tolerant Kunstspeichern gegenüber, außerordentlich kritisch aber gegen offizielle Veranstaltungen, deren Sinn nur sein kann, erstrangige Werke zu zeigen und die Erkenntnis der Kunst und der Zeit zu vertiefen.

Die »Internationale« 1926 in Dresden brachte gegen tausend Werke und ließ den künstlerischen Strömungen innerhalb der einzelnen Länder einen breiten Raum. Die Hamburger Zentenar-Ausstellung beschränkt sich auf 250 Arbeiten und muß schärfer auswählen. Nach dem Programm ist der Sinn der Ausstellung »eine Zusammenfassung derjenigen bildkünstlerischen Kräfte, welche die Stilperiode des Impressionismus abgelöst haben«. »Die Kölner Sonderbundausstellung von 1912 — heißt es weiter — wird somit durch diese Veranstaltung eine Nachfolge finden, erweitert durch die Ergebnisse der seither vergangenen 15 Jahre.« Die Beschaffung des Materials war so verteilt, daß G. Pauli die skandinavischen Länder, England und die Schweiz, Th. Brodersen Deutschland, Österreich, Ungarn und die Tschechoslowakei, Fr. Ahlers-Hestermann Frankreich, Italien, Spanien, Rußland und Polen, J. Hauptmann Belgien und Holland besorgten.

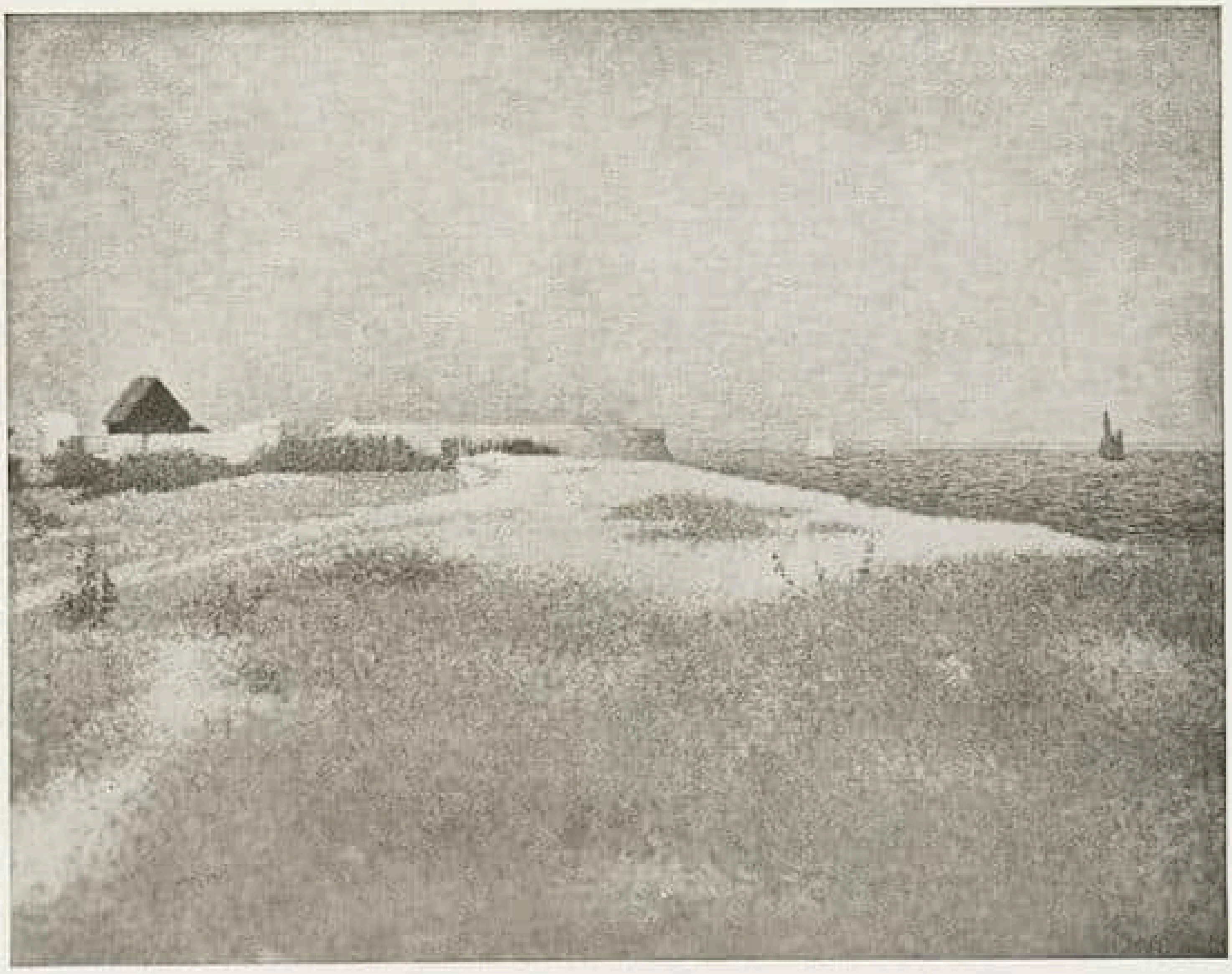
Um es von vornherein zu sagen, eine Fortsetzung der Kölner Sonderbundausstellung ist die Hamburger nur dem Ziele nach. In Köln traten 1912 die Maler des neuen Durchbruchs zum ersten Male offiziell auf, die Maler der »Brücke«, des »Blauen Reiters«, die Kubisten, sie und die gewaltigen Kollektionen Cézannes, v. Goghs, Gauguins, Munchs erzwangen eine Revision der jüngeren Kunstgeschichte. Seitdem ist zwar viel geschehen, aber der Gewinn liegt seither mehr in der Ausreife als im Durchbruch neuer Tendenzen (Verismus, Konstruktivismus), von rechtswegen müßte heute die Architektur einbezogen werden, wenn

Paul Gauguin Selbstbildnis. Bronze
Mit Genehmigung der D. A. A., Paris

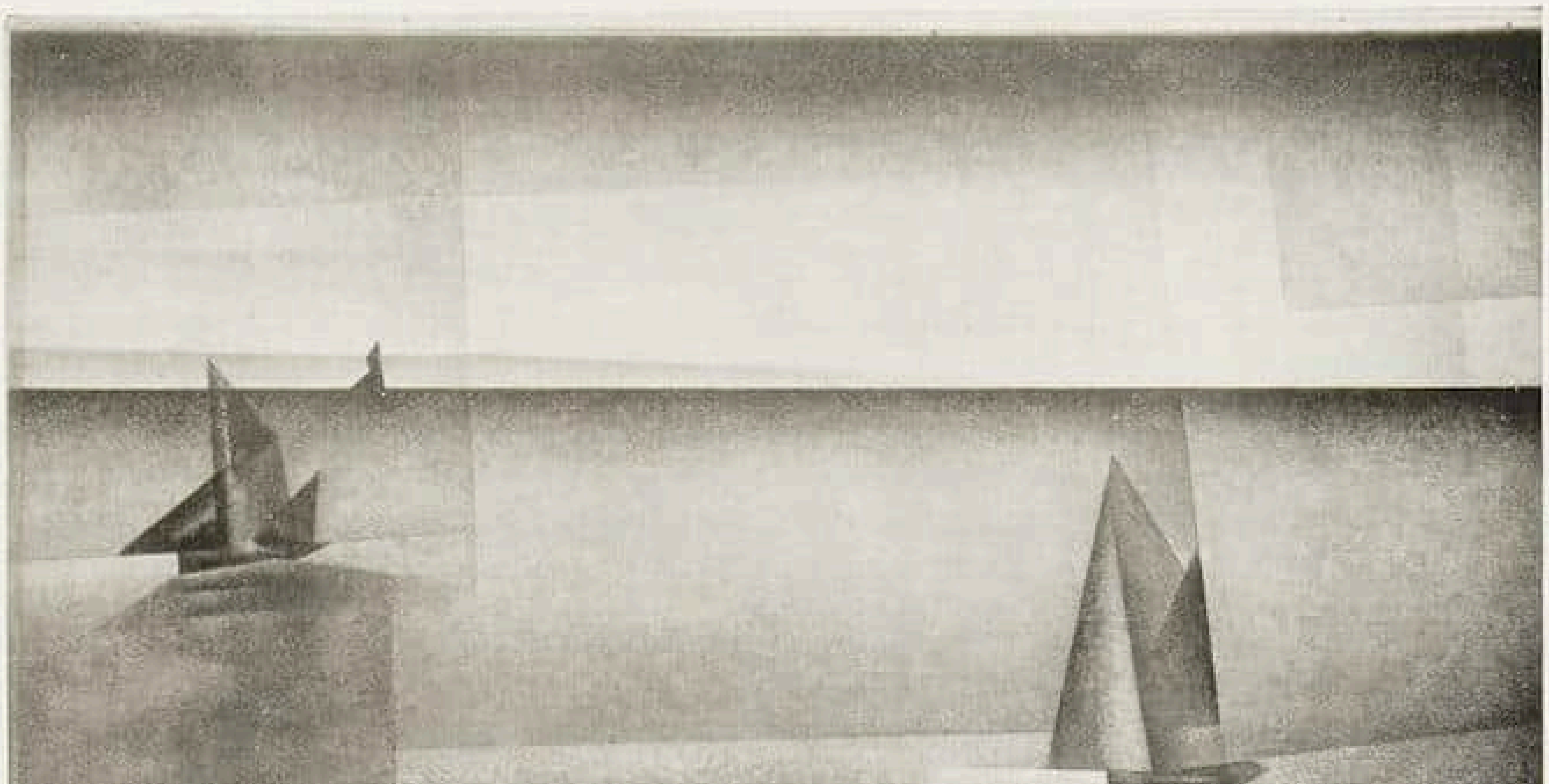
das künstlerische Abbild der Zeit vollständig erscheinen soll. Eine Fortsetzung der Kölner Sonderbundausstellung hätte meines Erachtens zur Heranziehung der Architekten verpflichtet, zu Sonderkollektionen der großen Ausländer, Picassos, Braques, Matisses, Brancusis, der inzwischen gereiften Deutschen, Noldes, Kirchners, Heckels, Schmidt-Rottluffs. Den damals noch kaum bekannten Klee, Kandinsky, Marc, Feininger wäre ein breiterer Raum zu gewähren gewesen und den Vorwärtsdrängenden der jüngsten Generation analog dem damaligen Beispiel die Möglichkeit, sich zu zeigen. Gute Ansätze dazu waren in Dresden 1926; ich denke an den H. Rousseau- und J. Ensor-Saal, das Kabinett der Bauhausmeister und der Konstruktivisten, an den Raum mit Marc, Macke und Jawlensky. Hamburg hat das kleinere Programm verwirklicht und einen Querschnitt durch die anerkannte europäische Kunst der Gegenwart gegeben.
Ausgezeichnet vertreten sind Deutschland und Frankreich, und wenn man nach dem Geburtsort gehen will, Spanien. Von den kleineren Nationen Österreich und die Tschechoslowakei. Eine Enttäuschung sind die skandinavischen Staaten und England. Der eine Munch rettet wie immer den ganzen Norden. Von Italien hätte man einen Teil der Züricher Novecento d'Italia-Ausstellung zu sehen gewünscht. Da die Kunsthalle unmittelbar vorher eine andere italienische Ausstellung gehabt hatte, begnügte man sich mit ein paar Hinweisen. Von den Schweizern fehlen die jungen Deutsch-Schweizer, die Basler vor allem, die reich an Begabungen sind.
Mehr noch als in Dresden, wo die Fülle des Materials zur Auseinandersetzung

Cézanne | Der Liebeskampf
Sammlung Reber, Lugano

mit den einzelnen Persönlichkeiten und Nationen drängte, ist man angesichts der Hamburger Ausstellung zu grundsätzlichen Betrachtungen geneigt. Was zunächst zum Nachdenken zwingt, ist die unbedingte Überlegenheit der Franzosen in der Schulbildung, in der Schaffung eines breiten und hohen Niveaus, und auf der anderen Seite der Reichtum der Deutschen an Individualitäten, die ihre Isoliertheit auch noch betonen und jede In-Beziehung-Setzung zu anderen als komprimittierend empfinden. Das geht bei uns so weit, daß man auf zeitweilige Zusammengehörigkeiten nicht nur keinen Wert legt, sondern sie verleugnet. Jeder Künstler in Deutschland sieht in der Zusammennennung mit einem anderen bereits eine Aberkennung der Originalität, und diese Einstellung verführt dazu, das Trennende mehr zu betonen als das Einigende. Bei den Meistern ist die Unterscheidung von einander eine Selbstverständlichkeit, bei den Durchschnittsbegabungen wird diese Originalitätssucht zum Unsinn und hindert den gemeinsamen Fortschritt. Wir haben auf diese Weise mehr zweifelhafte Genies als gute Talente, die Franzosen haben sicherlich keine größere Anzahl originaler Begabungen, aber ganz entschieden mehr Talente. Die Deutschen haben zwar einen Klee, aber keine Malerei, die sich an ihm orientierte; von Picasso oder Derain zu lernen, würde kein Franzose Bedenken tragen. Bei uns mißtraut jeder den Erfahrungen anderer und beginnt ab ovo. Tradition heißt bei uns: Unfähigkeit, Rückschritt, bei den Franzosen Bekenntnis zum breiten Kraftstrom der Nation, zur Unverletzlichkeit der Kunst.



Seurat Fort Samson



Feininger Regenklarheit

Ensor Skelett besieht Chinaarbeiten
Besitzer Dr. Haubrich, Köln

Diese Erwägungen rühren bereits an soziologische Zusammenhänge, und es ist vielleicht erlaubt, darauf hinzuweisen, daß die geistig-künstlerische Einformung in Frankreich nicht in so schroffem Widerspruch zur gesellschaftlichen steht wie bei uns. In Deutschland schafft der Künstler für sich und für Gott, in Frankreich für die jeweilige kunstaufnehmende Gesellschaftsschicht. Die Darstellungsform richtet sich bei uns nur nach der inneren Notwendigkeit und geht kühn über eine ganze Generation hinweg, von den Franzosen denkt jeder an ein reales Publikum, nicht an ein imaginäres und sieht seine Aufgabe weniger im Erfinden, im Problematischen als im Gestalten. In Frankreich trägt Einer den Anderen, in Deutschland führt immer noch keine Brücke von Diesem zu Jenem. Erfolg im Ausland hat mal ein Einzelner, nicht die deutsche Kunst; in Frankreich ist es umgekehrt. Die Führenden halten sich bei beiden Nationen die Wage, nicht aber die Schaffenden in ihrer Gesamtheit. Der Beweis ist praktisch noch nicht

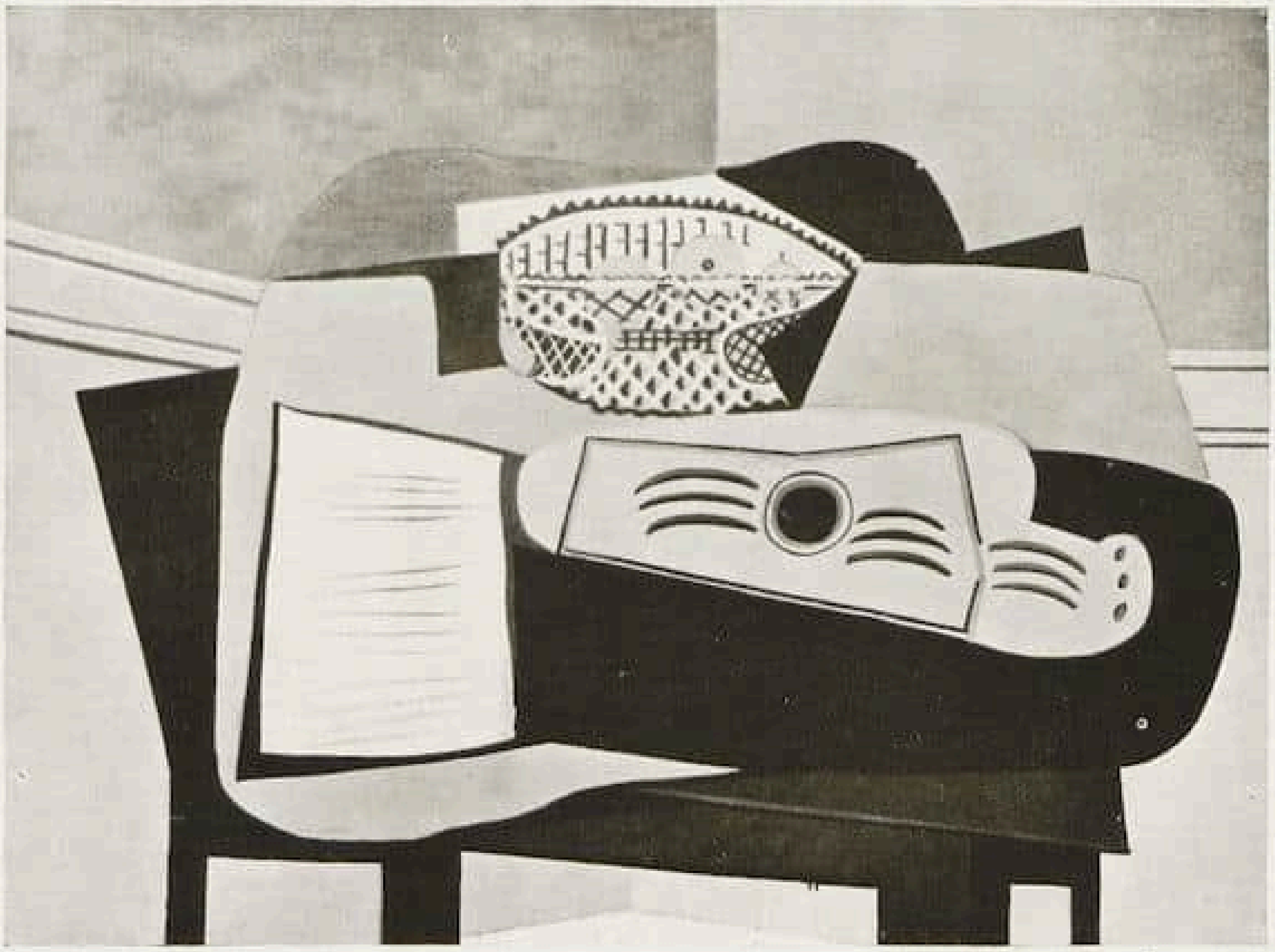
Thoms Frauenbild

geführt worden. Man sollte ihn wagen und eine Ausstellung von hundert auserlesenen deutschen Kunstwerken der Gegenwart im Ausland umsichtig vorbereiten. Nach so viel Entgegenkommen von unserer Seite dürfte der Versuch wohl kaum auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen, der Verständigungswille der Völker könnte sich auch an diesem Gegenstand einmal erproben.

Eine weitere Beobachtung, die man in Hamburg macht, ist die, daß das Bild der europäischen Kunst von Jahr zu Jahr stabiler wird. Die Mitläufer scheiden immer mehr aus und es bleiben in den entscheidenden Ländern nicht viel mehr als ein Dutzend übrig. Das soll nicht heißen, daß die Hunderte, die vor den Toren solcher Ausstellungen stehenbleiben, überflüssig wären, sie sind wie zu allen Zeiten die breite Front Derer, die ihre Haut zu Markte tragen, damit die Wenigen die Früchte ihres Kampfes ernten. Ob man in der Zulassung der noch nicht Arrivierten nicht etwas weitherziger hätte sein sollen, ist eine Frage, die ich zu bejahen geneigt bin. Das Bild hätte an Eindringlichkeit nicht einzubüßen brauchen und hätte an Mannigfaltigkeit und Hinweisen auf Kommendes gewinnen können.

Eine dritte Beobachtung ergibt sich aus dem Fehlen der Impressionisten und dem geglückten Versuch, von den wesentlichen Künstlern Arbeiten aus verschiedenen Schaffensperioden zusammenzubringen, den Weg neben der Vollendung zu zeigen. Von Heckel erinnern die »Zwei Männer« (1912) an seine stärkste Zeit, die »Flandrische Ebene« an den Mystiker der Kriegsjahre. Kirchners »Negertänzerin« (1905) und das »Elisabethufer« (1912) umschreiben mit der Landschaft und dem Bildnis aus den letzten Jahren die große Spannweite seiner Entwicklung. Schmidt-Rottluffs »Kranker Junge« (1915) und die »Heimkehrenden Boote« sind Dokumente der neuen deutschen Malerei. Hofers »Frauen vor dem Meer« (1906) sind das erste Bild, das die Aufmerksamkeit auf den damals noch Unbekannten lenkte. Von Beckmann sieht man die »Barke« (1926) (abgeb. Cic., H. 13), eine selten reife Komposition, neben einem älteren »Selbstbildnis«. Von Marc die frischen »Pferde« neben den »Lagernden Tieren« der Sammlung Koehler. Von Braque behauptet sich eine starkfarbige Landschaft von 1906 neben den unerhört gestuften »Stilleben« der Sammlung Reber. Derains »Felslandschaft« aus den Lehrjahren erhellt den Weg, den dieser begabte Cunctator ging; das »Asphodelenstilleben« Matisses (1907) läßt die späteren Arbeiten ein wenig

verblassen. Von Picasso sind Bilder aus fast allen Perioden da, »Die Armen am Meer«, die »Büglerin« (1905), die »Arlesierin« (1911), »Treffas« (1919), »Die Frau mit dem blauen Shawl« (1923) und ein großes Stilleben aus letzter Zeit. Diese Art der Auswahl gibt Bewegung und Tiefe. Sie zeitigt aber noch einen anderen Erfolg: sie läßt das Bild und den Charakter der neuen Kunst sinnfälliger erscheinen als es sonst der Fall wäre. Gerade hier, wo die Impressionisten fehlen und die gegenwärtige Generation mit selbständigen frischen Arbeiten vertreten ist, wird es deutlich, daß ein neues Bildproblem und eine neue Bildform sich durchgesetzt haben. Dieses Bild ist, wenn man Europa zusammennimmt, von weit größerer Mannigfaltigkeit als das der impressionistischen Periode, und das Geschrei vom toten Expressionismus darf füglich verstummen angesichts einer Leistung, an der fast alle europäischen Länder beteiligt sind. Nicht der Art, daß ein Land das Thema angibt und die anderen das Thema paraphrasieren, sondern so, daß fast alle ihren eignen, bodenständigen Anteil an dieser neuen Bildwelt haben. Deutschland mit Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Klee, Österreich mit Kokoschka, Frankreich mit Derain, Braque und den großen Vorläufern Cézanne, Seurat, Redon, Gauguin, Spanien mit Picasso, Italien mit Chirico, Belgien mit Ensor, Holland mit van Gogh, Norwegen mit Munch, Rußland mit Kandinsky und Chagall. In Belgien und der Tschechoslowakei aber bereitet sich eine eigne Kunst vor, die bei der Begabung dieser kleinen Nationen für Kunst vielleicht schon in zehn Jahren beträchtlich sein dürfte.



Picasso

Stilleben mit Fruchtkorb
Sammlung Reber, Lugano

COURBETS »WALD VON FONTAINEBLEAU«

VON GEORG BIERMANN

1870 bedeutet im Leben Courbets Wende des menschlichen Schicksals. Der am tiefsten in das Geheimnis der Wälder von Fontainebleau eingedrungen, der wie kein anderer ähnlich die wogende Welle an der Westküste Frankreichs erfühlt und künstlerisch gestaltet, wird heimatlos, vertrieben, verbannt, weil er in einem Moment der politischen Leidenschaft unterlag, das heiße Herz voll Tatendrang nicht zähmen konnte.

Dieser stärkste Anreger der europäischen Kunst zwischen 1860 und 1870, dessen Einflüsse, zumal in Deutschland, historisch nicht mehr wegzuleugnen sind, der die noch in der Ateliertradition befangene Barbizon-Schule der Millet, Daubigny kraftvoll zum wirklichen Erleben der Realität fortgeführt hat, dessen Pinsel »ehern« malte wie der Meißel eines Bildhauers, ist in dem Jahr, da er Frankreich verlassen mußte, in seiner Heimat fast noch unbekannt. Heute mag ihn kein europäisches Museum mehr missen, ja die Zahl der noch im Handel befindlichen Bilder von innerlich großem Format wird täglich geringer, seit er auch jenseits des Ozeans zu den bevorzugten Künstlern in amerikanischen Sammlungen zählt.

Trotz der durch die politischen Ereignisse erregten Weltstimmung ist das Jahr 1870 eines der fruchtbarsten im Werke von Courbet gewesen. Es ist das Jahr, das die berühmten »Wellen« (im Louvre, im Staedel u. a. O.) entstehen sah, dazu die herrlichen Stilleben, von denen die Pinakothek eines besitzt, und mehrere Bilder, die Courbet direkt in Fontainebleau gemalt hat, unter denen das hier Abgebildete eines der malerisch vollwertigsten seines gesamten Oeuvres ist. Dieses Bild hat die Corot-Tradition in sich. Weicher in der Handschrift als andere Gemälde des Meisters, umgreift es die Natur mit einem sanften Piano des künstlerischen Gefühls. Haydnsche Melodik, die zwischen Licht, Schatten und fernem Ausblick in Unendlichkeit die malerische Gegenseitigkeit in Klängen rhythmisch bindet. Hier erleben wir wieder einmal diesen Courbet als Dichter! Der ist er zeitlebens gewesen. Ein ganzer Kerl voll vom Drang des Blutes und voll vom Esprit seiner Rasse.

Gustave Courbet. Der Wald von Fontainebleau 1870 Galerie Flechtheim, Berlin / Photo Bernheim Jeune, Paris

NEUORDNUNG DER MUSEUMSVERHÄLTNISSE IN BASEL

Seit dem Tode Rintelens, des Konservators der Öffentlichen Kunstsammlung, sind nunmehr fünfviertel Jahre vergangen, und immer noch dauert die Vakanz an, immer noch haben sich die verschiedenen maßgebenden Stellen auf keinen Nachfolger einigen können. Wie aber die Dinge liegen, möchte man dringend wünschen, daß die anscheinend ziemlich verfahrene Sachlage endlich eine Klärung erfahre — im Interesse der Kunstsammlung und des künstlerischen Lebens von Basel. Nachdem der Stadt durch die Berufung Felix Weingartners einer der hervorragendsten Musiker gewonnen werden konnte, ist der allgemeine Wunsch der künstlerisch interessierten Kreise nur allzu verständlich, auch an der Spitze des Museums eine Persönlichkeit zu sehen, die auf das Kunstleben ebenso befruchtend einzuwirken vermöchte.

Um so mehr, als des kommenden Mannes eine ganze Reihe wissenschaftlicher und organisatorischer Aufgaben harren. Er wird die wissenschaftliche Bearbeitung der Gemälde und Handzeichnungsbestände (für beide steht der abschließende Katalog immer noch aus) in die Wege zu leiten und durchzuführen haben; er wird aber vor allem den seit anderthalb Dezennien geplanten und durch die neueste Entwicklung der Dinge in nächste Nähe gerückten Museumsbau vorbereiten und durchführen müssen. Aufgaben, die an sich und in Basel im besonderen keine Kleinigkeit sind. Dazu kommt, daß durch eine besondere Verkettung der Umstände die Kunstsammlung nicht bis zum vollendeten Neubau im alten Museum an der Augustinergasse (das nachher ganz der Ethnographie und den Naturwissenschaften eingeräumt werden soll) verbleiben kann, sondern den Platz bereits in allernächster Zeit zu räumen gezwungen ist infolge eines plötzlich äußerst dringlich erklärten Umbaus des nicht mehr genügend feuersicheren Dachstockes, in dem sie zum wesentlichen Teil untergebracht ist. Ohne sich über das Wohin absolut schlüssig zu sein, wurde ursprünglich der Auszug und nach vollendetem Umbau der Wiedereinzug bis zur Vollendung des Museumsneubaus und sodann der endgültige, zweite, Auszug geplant! Glücklicherweise ist aber durch ein Abkommen mit dem Basler Kunstverein, dem die Sanktion der maßgebenden Behörden auf dem Fuß folgte, die ganze Angelegenheit einfacher und glücklicher geregelt worden. Und zwar so: Der Basler Kunstverein, eine vom Staat unabhängige private Institution zur Pflege der Kunst, tritt seine Ausstellungsräume in der Kunsthalle mietweise für die Dauer von fünf Jahren (bis dahin soll nämlich das neue Kunstmuseum fix und fertig sein!) der Öffentlichen Kunstsammlung ab, die auf diese Weise an einem Orte, wenn auch nicht vollständig, gezeigt werden kann. Um aber die eigene Ausstellungstätigkeit nicht aufgeben zu müssen, vergrößert der ebenfalls baulustige Kunstverein durch eine sofortige rasche Überbauung der an die Kunsthalle angebauten Skulpturenhalle seine Räume nahezu um den bereits vorhandenen Flächeninhalt. Da jedoch seine finanziellen Mittel für den Umbau viel zu gering sind, legt er einerseits die vom Staate gezahlte Miete dazu und beschafft sich andererseits weitere 200 000 Franken durch Abtretung von Kunstwerken aus seiner Sammlung an den Staat, resp. an die Öffentliche Kunstsammlung. Auf diese Weise ist, sowohl für die Kunstsammlung als auch den Kunstverein eine beiderseits befriedigende Lösung gefunden worden, die dem letzteren überdies seine volle, für das Basler Kunstleben so eminent wichtige, Unabhängigkeit garantiert — was bei einer staatlichen Subvention ohne Gegenleistung nicht der Fall gewesen wäre. Die Öffentliche Kunstsammlung gewinnt aus dem Vertrage, außer der ungewöhnlich günstigen Lösung der Raumfrage, einen sehr stattlichen Zuwachs von Kunstwerken, darunter Gemälde von Böcklin, Stäbli, Schider, Sandreuter, Hodler, ferner eine Anzahl wertvoller Künstlerbücher und Handzeichnungen, darunter hervorragende Blätter von Manuel Deutsch, Urs Graf und Holbein. Ein großer Teil davon ist bereits in der Kunstsammlung ausgestellt. Vermutlich vom nächsten Frühjahr ab wird man während der Dauer von fünf Jahren in Basel in ein und demselben Gebäude die Sammlung alter und neuer Kunst und gleichzeitig die wechselnden Ausstellung besichtigen können.

W R

Inzwischen wird uns aus Basel offiziell mitgeteilt, daß der bisherige Stuttgarter Museumsdirektor Dr. Otto Fischer zum Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel gewählt worden ist. n

EIN WERK DES GIUSEPPE BAZZANI IN DER NATIONAL GALLERY ZU LONDON.

Die Londoner Nationalgalerie hat im Jahre 1922 ein Bild mit der Darstellung des Heiligen Antonius von Padua mit dem Christkind

Giuseppe Bazzani — Heiliger Antonius
Nationalgalerie London

erworben. Das Werk trägt die Nummer 3663 und ist unter dem Namen des Jacopo Amigoni ausgestellt.
Das Sujet ist einfach: Der Heilige steht hinter einer Art Brüstung mit ausgebreiteten Armen, der Blick ist gesenkt, das Christkind auf einer rosa Draperie sitzend, richtet sich an der Gestalt des Heiligen empor, um ihn zu küssen. Was an dem Bild in erster Linie auffällt, ist die außerordentlich breite Malweise, mit der es hingestrichen ist. Die ganzen Farbwerte laufen in ein in Rosa spielendes Grau zusammen, aus dem sich die braunen Haare des Heiligen und das stark betonte Rosa der erwähnten Draperie besonders hervorheben. Eine weitere charakteristische Note gibt eine im Vordergrunde liegende weiße Blüte. Besonders ist auch die Art, wie die Hände des Heiligen behandelt sind, und die Sicherheit, mit der die Augen mit wenig Pinselstrichen hingesetzt sind, zu beachten.
Vergleichen wir nun das Bild mit den gesicherten Werken Amigonis. Wir verdanken die genauere Kenntnis dieses Meisters in erster Linie einer Studie von Hermann Voss. (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen. XXXIX. 1918. p. 145 ss.) Halten wir das vorliegende Werk mit den leider ganz unzulänglichen Abbildungen des genannten Aufsatzes zusammen, so ergibt sich zunächst in Figuren- und Gesichtstypen keinerlei Zusammenhang. Ferner sind Themen, wie sie unser Bild bietet, auf den Werken des Venezianers, der in der Regel auf kleinem Format Kompositionen mit verhältnismäßig großer Figurenzahl gibt, überhaupt selten. (Vgl. a. a. O. Abb. 5—9.) Was am meisten gegen die Attribution des Bildes an Amigoni einnimmt, ist schließlich das Kolorit: wir haben auch bei den kleineren Bildern Amigonis den ins Silbergraue spielenden Gesamtton, der von den rosa Farbwerten unseres Bildes stark abweicht; auch die im Londoner Bild dominierenden Farben stimmen schlecht zur Kunst Amigonis.
Wir werden uns also nach einem andern Meister als dem Autor des vorliegenden Werkes umsehen müssen, und zwar haben wir ihn in dem 15 Jahre nach Amigoni (1690) gebore-

F. X. Fabre (1766—1837) Knabenbildnis
Ciurlisnies-Galerija, Kowno

nen Mantuaner Giuseppe Bazzani zu suchen. Ausschlaggebend für diese Attribution und sie völlig rechtfertigend erscheint, daß der rosagraue Gesamtton des Bildes wie der Farbton der Draperie, auf der das Kind sitzt, für Bazzani durchaus charakteristisch sind; damit geht außerdem die breite Malerei des Ganzen und die Art, wie der Kopf der Hauptfigur geformt ist, durchaus zusammen.

Auch in den einzelnen Typen finden wir Analogien, der Engel mit Kreuz und Kelch auf der Gethsemane-Darstellung bei Publio Podio in Bologna[1] hat im Spiegelbild starke Ähnlichkeit mit der Hauptfigur des Londoner Bildes. Ebenso läßt sich Form und Haltung der Hände, die von den spitzen und etwas gezierten Formen Amigonis stark abweichen, auch auf den Bildern des Mantuaners nachweisen (vgl. die Hand der Maria in der bei Italo Brass befindlichen Verkündigung, Abbildung in der großen Publikation der Florentiner Seicentoausstellung, Tafel 19). Auch auf ein Detail wie die Ähnlichkeit der Blume im Vordergrund unsers Bildes mit der Blume, die der Engel der ebengenannten Verkündigung trägt, mag hingewiesen werden. Schließlich behandelt die Darstellung ein bei Bazzani durchaus beliebtes Thema: einen großen Teil seiner Oeuvres machen solche Darstellungen ekstatischer Heiliger, bei denen dieselbe Kopfwendung wenig variiert immer wiederkehrt, aus.

Nach den angeführten Argumenten läßt sich die Zuweisung des Londoner Bildes an Bazzani wohl rechtfertigen, der damit in einer der berühmtesten Sammlungen Europas in überaus charakteristischer Weise vertreten ist.

Ludwig Schudt

[1] (Abbildungen bei Nugent, M. Alla mostra della pittura italiana del '600 e '700. San Casciano, 1925. p. 552.)

MUSEUM IN KOWNO (KAUNAS)

Die Hauptstadt der jungen Republik Litauen besitzt seit vorigem Jahre eine staatliche Gemäldegalerie, deren Grundstock das Gesamtwerk des frühverstorbenen, eigenartigen litauischen Malers M. K. Tschurlanis bildet und die ihm zu Ehren den Namen „Ciurlisnies-Galerija" trägt. Als Leiter des neuen Museums wirkt Pawel Galaunė, Spezialausstellungen beleben von Zeit zu Zeit den normalen Lauf des Kunstinstituts. Vor kurzem wurde eine Schau volkstümlicher litauischer Holzschnitte religiösen Inhalts des 18. und 19. Jahrhunderts eröffnet und eine solche von Werken lokaler, volkstümlicher Bildhauerkunst. Erwähnenswert ist der wissenschaftlich bearbeitete, illustrierte Ausstellungskatalog aus der Feder Galaunės, der es leider nicht für nötig erachtete, dem litauischen Text eine kurze Inhaltsangabe in Deutsch oder Französisch beizufügen, was ja überhaupt für Kunstpublikationen der kleinen Randstaaten obligatorisch sein sollte.

Der gleiche Vorwurf trifft auch den Katalog der bescheidenen Sammlung von Bildern älterer Meister der „Ciurlisnies-Galerija" von demselben Verfasser. Es handelt sich hier vorwiegend um Bildnisse historischer polnisch-litauischer Persönlichkeiten, gemalt von Grassi, Alexander Molinari, den polnischen Porträtisten der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhundert Jan Rustem, Damel, Xaver Kaniewski u. a. Besonderes Interesse erwecken zwei reizende Kinderporträts des Davidschülers François Xavier Fabre (s. Abb.). Näheres über diesen halbvergessenen Künstler teilte letzthin P. Marmottan im Februarheft der „Gazette des Beaux-Arts" mit. Hervorzuheben außerdem ein originelles Bildnis des litauischen Dichter-Humoristen P. Strazdos-Strazdalis, gemalt 1877 von dem polnischen Adam- und Pilotyschüler Eduard Römer. Schließlich sind noch flä-

mische Gemälde des 17. Jahrhunderts zu nennen, unter denen eine bisher noch unbestimmte „Verkündigung" im Blumengewinde, offenbar aus der Nachfolge des Rubens, bemerkenswert ist. PE

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER KASSELER KUNSTAKADEMIE

Vor 150 Jahren wurde die académie de peinture et de sculpture zu Kassel durch Landgraf Friedrich II. vom Collegium Carolinum abgetrennt und zu einer selbständigen Kunsthochschule erhoben, zu der bald noch eine Abteilung für Baukunst trat. Die Feier dieses Jubiläums gab den Anlaß zu einer Ausstellung, die in den Sommermonaten im Orangerieschloß zu Kassel stattfindet und in gleicher Weise der Vergangenheit wie der Gegenwart gewidmet ist. Diese „Jubiläumskunstausstellung" gliedert sich in drei Teile: Eine rückschauende Abteilung, eine Ausstellung hessischer Kunst der Gegenwart und eine Auswahl zeitgenössischer deutscher Kunst von Liebermann bis Dix.

Hier soll nur von der historischen Schau die Rede sein. Ihre Aufgabe ist es, alle bedeutenderen Künstler, die — als Lehrer oder Schüler — an der Akademie gearbeitet haben, in einigen ausgesuchten Werken vorzustellen. Dabei zwang schon die Knappheit des Raumes zu konzentriertester Auswahl — mehr als Kostproben zu bieten, war unmöglich. Besonders auf dem Gebiete der Plastik und Architektur sind nur Andeutungen gegeben — schon um der Ausstellung, die in erster Linie auf Malerei gestellt ist, ein einheitliches Gesicht zu wahren. Doch ist zu hoffen, daß die Ausstellung die Anregung zu künftigen, einzelnen Künstlern, Künstlerfamilien oder -gruppen gewidmeten Sonderausstellungen gibt, vor allem auch in architekturgeschichtlicher Hinsicht (Du Ry, Jussow, Bromeis usw.).

So ist der Hauptakzent auf die Malerei gelegt. Neben Johann Heinrich Tischbein d. Ä., den ersten Direktor der Malerakademie, treten seine Brüder Johann Valentin und Anton Wilhelm, von denen der ältere noch ganz im Zeichen eines malerisch hochwertigen Spätbarock steht, während Anton Wilhelm in seinen reizvollen Porträts dem „Zopf" zuneigt. Von J. H. Tischbein d. Ä. gibt es — neben den beiden Selbstporträts aus der Galerie — feine Bildnisse, die zumeist dem an älterer Malerei reichen Kasseler Privatbesitz entstammen. Die mit der Akademie nur lose zusammenhängenden Wilhelm und Friedrich August Tischbein sind ebenso wie die kleineren Begabungen, ein Kobold[1], Range, Robert, Strack, Georg Pforr, nur in wenigen Proben vertreten. Dagegen wurde Tischbeins Nachfolger Wilhelm Böttner, dessen Kunst bereits die Wende zum Klassizismus bezeichnet, ein größeres Kabinett eingeräumt. Böttner ist vor allem ein scharmanter Frauenmaler gewesen; sein reifes Selbstbildnis erscheint von Graff beeinflußt. Generationsgenosse ist Johann August Nahl d. J., der Sohn des gleichnamigen Barockbildhauers und der Bruder Samuels, den er in einem liebenswürdigen Bildchen mit seiner Braut dargestellt hat. J. A. Nahl, der am lebendigsten heute noch in seinen Bildnissen

[1] Johann Werner, nicht — wie im Katalog irrtümlich angegeben — Gottlieb Kobold ist der Maler der beiden Damenbildnisse aus Nentershausen.

E. M. Römer
Litauischer Dichter P. Strazdos-Strazdalis
Ciurlisnies-Galerija, Kowno

A. W. Tischbein — Graf zu Solms mit Schwester

Aus der Jubiläumsausstellung der Kasseler Kunstakademie

wirkt, ist der reinste Vertreter der klassizistischen Malerei in Kassel.

Um die Nachfolge Böttners bewarben sich u. a. der Hanauer Friedrich Bury und der Kasseler Erdmann Hummel. Bury wird durch das zarte Bildnis einer hessischen Prinzessin repräsentiert; Erdmann Hummels vielseitige Begabung wird in dem großen, mathematisch streng komponierten Familienbildnis, dem reizenden Porträt seines Töchterchens und dem „Toten Adler" lebendig, der in der dunkeltonigen Malerei wie ein Vorklang Courbets anmutet. In die Welt des anbrechenden Naturalismus führen fünf der schönsten frühen Landschaften Martin von Rohdens aus der Sammlung Grönvold. Zwei spätere Arbeiten, künstlich im Aufbau und stumpf in den Farben, zeigen das Erlahmen dieser starken Begabung. Schüler wie Rohden war Franz Pforr, dessen schöne „Allegorie" ja zu den Hauptwerken der romantischen Malerei gehört, der auch der nachmalige Akademiedirektor Ludwig Sigismund Ruhl nahestand.

Der glänzende Anlauf, den die Akademie in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens genommen hatte, wurde durch die Franzosenherrschaft jäh unterbrochen. Auch nach der Rückkehr des Kurfürsten Wilhelm IX., der — im Gegensatz zu seinem Vorgänger — nur geringen Anteil am künstlerischen Leben seines Landes nahm, trat keine wesentliche Besserung ein. Dazu kam, daß unter den leitenden und lehrenden Kräften — wie Ludwig Hummel (Wilhelm Tischbeins Meisterschüler), L. S. Ruhl, Friedrich Müller, Ludwig Emil Grimm u. a. — sich keine überragende Begabung fand. Nur ganz allmählich vermochten sich romantische, später auch naturalistische Bestrebungen gegen den herrschenden Klassizismus durchzusetzen.

F. Deiker — Der Sohn des Künstlers

Aus der Jubiläumsausstellung der Kasseler Kunstakademie

Ein erfreuliches Niveau zeigt immerhin die gleichzeitige Kasseler Biedermeiermalerei. Männer wie August von der Embde, Heinrich Ahrens, Wilhelm Nahl — der Sohn J. A. Nahls d. J. — können es mit den besten Talenten der heute mit Recht so betonten rheinischen Biedermeierkunst durchaus aufnehmen. Die erstaunlichste Begabung dieser Zeit ist Friedrich Deiker, auf dessen Bedeutung Walter Cohen kürzlich mit Nachdruck hingewiesen hat. Von ihm ist — außer einigen schon bekannteren, breit gemalten Köpfen das ausgezeichnete „Billet doux" zu sehen; sein nicht minder begabter Sohn Johannes offenbart in köstlichen Landschaftsstudien („Die Eiche von Albshausen"), eine seltene Frühreife. Johann Wilhelm Schirmer, der häufig in Hessen malte, ist mit einer Reihe schöner Landschaften vertreten. Louis Descoudres, wie F. Deiker Schüler der Akademie, u. a. mit dem wundervollen, romantisch-verträumten Jugendbildnis Oswald Achenbachs. Nach Düsseldorf weist auch Gerhard von Reutern, der Begründer der für Hessen so wichtigen Willingshäuser Malerkolonie.

Die Hanauer Zeichenakademie, das Schwesterinstitut der Kasseler Kunsthochschule, wird durch ihre stärksten Begabungen: Carl Hausmann und Georg Cornicelius repräsentiert. Hausmanns Landschaften von der Jahrhundertmitte sind deutlich unter dem Eindruck des französischen Naturalismus entstanden; seine auch farbig fesselnde Studie zum „Galilei" erhebt sich in ihrer packenden dramatischen Konzentration weit über die effektvolle Historienmalerei der Zeit.

Zu einer wirklichen Reorganisation der Kasseler Akademie kam es erst unter der preußischen Herrschaft. Die Berufung des 33 jährigen Louis Kolitz bedeutet den Beginn einer neuen Ära. Es ist falsch, Kolitz nach seinen Historienbildern zu beurteilen. Seine Stärke liegt im Bildnis und weiterhin in der Skizze. (Invalidendom in Paris.) Es gibt nicht allzu

viel in der Zeit um 1880 in Deutschland, was sich an meisterhafter Durchbildung und glänzender Charakteristik den Bildnissen des Professors Müller und des Hofrats Ruhl vergleichen ließe. Ein Kabinettstück ist das köstliche Bildchen seiner Frau in der Laube. Auch in seinen Landschaften — „Pferderennen in Benrath" — bleibt Kolitz der Meister einer durch wenige farbige Akzente belebten Dunkelmalerei. Der begabteste seines Kreises ist Max Lieberg, in dessen Straßburger Einzugsbildern sich liebevollste Beobachtung des Details mit großzügiger Gesamtwirkung verbinden.

Die letzten Kabinette der historischen Abteilung sind den letzten Direktoren der Akademie: Hans Olde und Carl Bantzer sowie Paul Baum gewidmet, der in Kassel als Lehrer für Landschaftsmalerei gewirkt hat.

Damit haben wir die Schwelle der Gegenwart erreicht. Es folgen nun die Räume mit den

Bernard Karfiol Mädchenakt
Ausgestellt bei J. Brummer, New York

Arbeiten der heutigen Lehrer (Burmester, Witte, Nebel, Vocke, Söder), die wiederum den Übergang zur modernen Abteilung bilden. Walter Passarge

BERLIN

Bei Neumann-Nierendorf stellt Radziwill kollektiv aus. Mehrere Jahre hatte sich der Maler von der Öffentlichkeit zurückgehalten, die ihn als einen ziemlich oberflächlichen Nachahmer der „Brückeleute" in der Erinnerung hat mit etwas volkskunsthafter, russischer Note. Was Radziwill heute zeigt, unterscheidet sich vollständig vom früheren. Die brutale Farbigkeit ist gewichen, aber es ist nicht ein einheitliches Neues an die Stelle getreten, sondern vielerlei Einflüsse stehen nur obenhin verarbeitet nebeneinander. Drei Bilder Radziwills, Seite an Seite an der Wand, zeigen drei Persönlichkeiten. Da gibt es Gemälde, die in ihrer krausen, verschlungenen, grabenden, bohrenden Handschrift an Herkules Seghers oder gar an die Maler des Donaustils denken lassen; daneben gibt es solche reinster belle peinture, Stilleben, in denen die Farben Grau, Krapplack, Blau und Beinschwarz mit höchster Delikatesse zart hingestrichen und abgewandelt sind; dann wiederum sind Bilder zu sehen, deren pikante Farbigkeit sowohl in technischer Machart als auch Komposition den starken Einfluß Utrillos zeigen. Zweifellos ist das alles sehr geschickt mit einer gewissen Brillanz des Vortrags so richtig effektvoll hingestellt. Man wird an Künstler wie Mopp und Wollheim zwangsmäßig erinnert. Was fehlt, ist die eigene Persönlichkeit, ist die Notwendigkeit, das Gewachsene. Kuhn

NEW YORKER AUSSTELLUNGEN

Von modernen Werken sah man bei Brummer eine Kollektivausstellung des immer strebend sich bemühenden, zu innerer Synthese vordringenden Bernard Karfiol, von dem hier einer seiner keusch-zarten Mädchenakte abgebildet sei, und bei J. B. Neumann den in langem, schmerzhaftem Ringen auf Monumentalität ausgehenden Max Weber, der in einem kleinen Mädchenkopf inneres und äußeres Gleichmaß gefunden zu haben scheint.

Bei de Haake gab es eine anregende Ausstellung „moderner Klassiker": einen herrlichen Mädchenakt von Renoir und Werke von Cézanne, Gauguin, van Gogh u. a., die sich jetzt hier eine wachsende Gemeinde erwerben. Deutsche Kunst war in den Grand Central

Ernst Fries — Stift Neuburg und das Neckartal

Galleries vertreten in der „Multi-nationalen Ausstellung", die ja schon in Deutschland zu sehen war, da sie von der Mrs. E. H. Harriman in schöner Hingabe an eine Idee von Land zu Land geschickt wird. Zu sehen waren da Werke von E. Barlach, Max Beckmann, H. Campendonk, Otto Dix, L. Feininger, E. de Fiori, G. Grosz, Erich Heckel, Karl Hofer, Paul Klee, Georg Kolbe, Rudolf Levy, Oscar Moll, Otto Müller, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Max Pechstein, Hans Purrmann, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, René Sintenis; wahrlich keine schlechte Auswahl. Jedoch ist aus einem, höchstens zwei, noch dazu nicht immer besonders charakteristischen Werken eines Künstlers dessen Eigenart nicht abzulesen, und so hat diese deutsche Abteilung wohl kaum den voll gebührenden Eindruck hinterlassen, was nicht verhindert, daß man ihrer dankbar gedenkt.

Max Beckmann, für den sich J. B. Neumann in einer umfassenden Ausstellung eingesetzt hat, ist es geglückt, hier einen solchen Eindruck zu erzeugen. Beckmann ist von je Neumanns Liebe. Gerade aus dem Grunde hatte er Jahre gewartet, ihn hier vorzuführen, aber nur wenige haben das rechte Verständnis für diese Künstlererscheinung gefunden. Dazu gehört wohl ein liebevolles Eingehen auf deutsche Eigenart und ein mitleidendes Begreifen dessen, was Deutsche in den letzten Jahren seelisch haben erleiden müssen; vielleicht auch eine den meisten hier mangelnde Kenntnis deutsch-gotischer Kunst. Kurz, aus den hiesigen Kritiken sprach nur das instinktive Befremden. Immerhin Beckmanns „konstruktives Auge", seine „häßliche Schönheit" wurden anerkannt und sein Wollen als ästhetisch klar bezeichnet. Mehr kann man wohl von fremdländischen Beurteilern nicht erwarten. F

NOCHMALS ERNST FRIES, DER LANDSCHAFTSMALER AUS HEIDELBERG 1801—1833.

Der knappen Würdigung der Ausstellung von Werken dieses deutschen Romantikers im kurpfälzischen Museum zu Heidelberg im letzten Heft ist ein Hinweis auf den sehr beachtlichen Katalog der Veranstaltung nachzutragen, der vor allem für diejenigen unentbehrlich ist, die etwa nicht in der Lage sind, die Ausstellung zu sehen, aber dennoch der Geschichte der Romantik ein intensives Interesse entgegenbringen.

Dieser Katalog ist ein Muster für derartige

Ausstellungskommentare, die zugleich auch der kulturhistorischen Erkenntnis dienen wollen. Eingeleitet von dem Veranstalter, Dr. Karl Lohmeyer, der mit Recht in seinem Vorwort auf das Dreigestirn der Heidelberger romantischen Maler Fohr-Fries-Rottmann hinweist, bringt das Bändchen außerdem aus den seltenen Werken von Chr. Köster ein Erinnerungsgedicht auf den jähen Tod von Ernst Fries und dazu eine eingehende, vorzügliche Würdigung des Künstlers aus der Feder von Dr. Curt Gravenkamp. Es folgt dann der Katalog der ausgestellten Werke und anschließend ein reicher bildlicher Anhang, von dem wir noch einige Proben an dieser Stelle mitteilen werden. B

GERHARD JANSSEN

Die Galerie Julius Stern in Düsseldorf zeigt eine Kollektion des Düsseldorfers Gerhard Janssen. Der Künstler, von dem Walter Cohen im Vorwort zur Ausstellung ein „imaginäres Porträt" aus der Zeit der Frans Hals und Adriaen Brouwer entwarf, mutet wirklich wie ein später Nachfahre dieser holländischen Sittenschilderer an. Seine Begabung für die Typenbildung, für die Charakteristik des rheinischen Volkes ist eminent, sie zeigt sich ebenso stark in der Porträtierung einzelner Düsseldorfer Originale, wie in seiner Schilderung der Schützenfeste, der Kirmes und der feuchtfröhlichen Szenen in den Bierkneipen. Gerhard Janssens malerische Leistungen verraten das ungestüme Temperament einer durchaus eigenwilligen Persönlichkeit. Obwohl er von seinem Lehrer Peter Janssen, mit dem er nicht verwandt ist, unter ähnlichen Bedingungen ausging wie seine Mitschüler Schreuer und Schönnenbeck, paßt er sich doch keinem Vergleich mit diesen mehr ein. Lasch

Gerhard Janssen Im Bumskeller auf der Ratinger Straße

Ausgestellt in der Galerie Stern, Düsseldorf

KUNST-LITERATUR

H. KRÖLLER-MÜLLER: DIE ENTWICKLUNG DER MODERNEN MALEREI. (Ein Wegweiser für Laien.) Verlag Klinkhardt & Biermann. 4°. 240 Seiten mit 144 Abb. im Text. Geh. 8.50 M., in Leinen 11.50 M.

Es sind nun etwa dreißig Jahre her, daß Lichtwark seine „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken" herausgab. Ihm ist zehn Jahre später Strzygowski mit seiner Einführung in „Die bildende Kunst der Gegenwart" (Seemann 1907, 2. Aufl. 1923) gefolgt, die dem Suchenden einen Einblick in das künstlerische Getriebe um die Jahrhundertwende gewährt. Nun ist vor kurzem im Verlag von Klinkhardt & Biermann die deutsche Übertragung von H. Kröller-Müllers „Entwicklung der modernen Malerei" erschienen. Ein Buch, dessen Streben gleichfalls darauf ausgeht, dem Laien als Wegweiser auf dem Gebiete der Kunst zu dienen, wobei ihm seine eindringliche Sprache keine geringere Verbreitung sichern dürfte, als sie die beiden Schriften von Lichtwark und Strzygowski erfahren haben. Während es sich bei Lichtwark um ein in der Schule zu übendes Frage- und Antwortspiel handelt, Strzygowski in seinem Handbuch dem Erwachsenen ein festes Gerüst zur Betrachtung des Kunstwerkes bieten will, ist hier versucht, dem Laien die Entwicklung der modernen Malerei (mit dem Realismus um 1870 als Ausgangspunkt und dem neuen Realismus der Nachkriegszeit als Ausklang) vermittels Bildbeschreibungen verständlich zu machen. Der Betrachtung liegen Bilder aus der Sammlung der Verfasserin (der bedeutendsten Privatsammlung moderner Kunst in Holland) zugrunde. Daraus erklärt sich auch das Überwiegen des französischen und namentlich des holländischen Elementes. Diese Einstellung der Sammlung bringt es mit sich, daß manche wichtige Bewegung jüngster Zeit, wie der deutsche Expressionismus und der Konstruktivismus unberücksichtigt bleibt oder eine nur allzu flüchtige Würdigung erfährt, wodurch der Laie von der Vielfältigkeit und Bedeutsamkeit der zahlreichen, zum führenden Kubismus der Franzosen parallel laufenden Richtungen nur einen unvollkommenen Eindruck erhält. Dagegen kann über die (obwohl nur an wenigen Beispielen erläuterte) realistische Periode, die dem Kubismus vorangeht und der auch der Impressionismus und zum Teil auch der Pointillismus angehören, nicht leicht Treffenderes gesagt werden. Beschreibungen wie die des „Clown" von Renoir, des „Chahut" von Seurat empfindet man geradezu als klassisch.

Wir wollen nicht darüber rechten, ob nicht einzelne der herangezogenen holländischen Meister überschätzt sind, wo doch — und dies ist ja das Ziel dieser Schrift — die hinreißende Beredsamkeit jeden, der den Ausführungen der Verfasserin mit Aufmerksamkeit folgt, von der Notwendigkeit des Entwicklungsganges, den die moderne Kunst genommen hat, überzeugen muß. Poglayen-Neuwall

RHEINISCHE MALEREI DER BIEDERMEIERZEIT. In Verbindung mit Walter Cohen und Bernd Lasch, herausgegeben von Karl Koetschau. Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf 1926.

Ein Nachzügler zur verdienstlichen Düsseldorfer Ausstellung des Jubiläumsjahres 1925. Schöne Abbildungen reizvoller Bilder, wertvolles Material zur westdeutschen Kunstgeschichte der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Unter den begleitenden Kapiteln wirbt das von Cohen für die qualitätvollen rheinischen Maler, denen Cohen seit Jahren seine sorgfältigen und ergiebigen Forschungen angedeihen läßt. Sehr lehrreich ist das Kapitel von Koetschau über Schadow und dessen organisatorische und kunsterzieherische Gedanken. Die anderen Kapitel scheinen mir mit zuviel lokalgeschichtlich kulturhistorischem Ballast belastet zu sein. Die negativen Seiten der beginnenden Düsseldorfer Malerei werden zwar als negativ bezeichnet, aber es werden an vielen Stellen so viel Worte um sie gemacht, daß sie dem Leser nur zu leicht als positiv erscheinen können. Nirgends ist so scharfe Trennung nach Qualitäten notwendig als bei diesem Zweig deutscher Kunst, weil im Rheinland in gefährlicher Weise ernst und hohl scharf nebeneinander stehen! Curjel

W. PINDER: DAS PROBLEM DER GENERATION IN DER KUNSTGESCHICHTE EUROPAS. Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin. 1926

Bei der (jüngst noch mal gesteigerten) Kürze, mit der Bücher hier eingeführt werden sollen, sei einmal versucht, dies belebende, weil kühne Buch, das zu allgemeingeschichtlichen, weit über Kunstwissenschaft hinausgehenden Erörterungen anregen wird, allein mit eigenen

Sätzen des Verfassers anzuzeigen, wobei freilich nur die Grund- und Elementarthemen des weit reicheren Gebildes erklingen können.

„Da Stile nicht nur in ihren Grenzen schwanken, sondern auch nuancentötende Verallgemeinerungen bedeuten, sind sie mit Vorsicht zu behandeln. Stile sind zugleich perspektivische Angelegenheiten, Generationen sind biologische Tatsachen."

„Es gibt tatsächlich Gruppierungen entscheidender Geburten. Es gibt also auch Intervalle. Es besteht eine Neigung der Natur zum ‚Menschenalter' (25—30 Jahre) als Maßeinheit (halb oder ganz gemessen) für diese Intervalle. Es besteht ebenso eine Neigung, in gewissen Zeiten die Intervalle zu kürzen, die Gesamtzeugung zu beschleunigen. Dies sind sehr kritische oder sehr große Zeiten. Die ganz großen Meister stehen innerhalb deutlicher Geburtsschichten."

„Es gibt in den Intervallen auch Zwischenmeister. Stehen sie gleich fern und nah zur vorangehenden und zur herannahenden Geburtsschicht, so ist die Möglichkeit des stilgeschichtlichen Sonderlings sehr nahe (Piero di Cosimo). Werden sie von der vorangehenden bestimmt, so nennen wir sie Spätlinge, auch Vollender (Burne-Jones) — im entgegengesetzten Falle Bahnbrecher (Manet, Barocci). Mit den Generationen werden Grundstimmungen, Grundgefühle geboren, die sich in Einheitsproblemen äußern."

Folgt eine hier nicht exzerpierbare, aufs Ganze gehende Durchführung dieser Thesen durch die europäische Kunstgeschichte als „Entwurf einer Kunstgeschichte nach Generationen" auf etwa 50 Seiten als Kernstück des Buches.

Der neueren, nachmittelalterlichen Kunstgeschichte, denn: „Nur völlig nichtanonyme Epochen erlauben von vornherein eine Klarheit, die ‚Datierungen' wagen könnte. Innerhalb anonymer muß mit der Vorsicht datiert werden, die die nichtanonyme Kunstgeschichte lehren sollte. Gleichzeitig ist nicht gleichaltrig, weder bei Künsten noch bei Künstlern."

Was nun die Künste selber anlangt, so behandelt Pinder „die Vorstellung ihres verschiedenen ‚Lebensalters' und eines dadurch gesetzmäßig bedingten (für unsere Kultur gültigen) Wechsels in der Führerschaft", so daß „Architektur, Plastik, Malerei, absolute Musik eine Schichtung wie von ‚Generationen' bilden, heute gleichzeitig vorhanden, aber nicht gleich alt. Geburt aber geht vor Gleichzeitigkeit des Daseins." „Es ist durchaus berechtigt, wenn wir für karolingische, ottonische, salische Kunst die Aussage der Architektur am höchsten bewerten. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 13. Jahrhundert — im 12. tritt die Verschiebung ein — zuerst an seine große Plastik. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 15. Jahrhundert — im 14. tritt die Verschiebung ein — in erster Linie an die Malerei, an van Eyck und Masaccio, den Genter Altar und die Brancaccikapelle."

Durch die gemeinsame zeitliche Umklammerung hindurch sprechen entscheidend die ganz verschiedenen Alterszustände der Künste.

„Die Wiederkehr des Großvaters im Enkel, von vorwissenschaftlicher Weisheit längst überall empfunden, von der ‚Zivilisation' vertrieben, ist die Grundformel auch für den rhythmischen Wechsel zwischen den Stilen und Generationen in der geistigen Geschichte."

„Erst aus der Überkreuzung und Schichtung von (mindestens) fünf Entelechien aber" — es sind die der Künste und des Sprachlichen, der Stile, der Generationen, der Einzelnen, der Nationen und Stämme, wobei aber auch die neue Typenforschung nicht vergessen wird — „ergeben sich, als Resultanten, fälschlich meist streckenhaft vorgestellt, die kunstgeschichtlichen ‚Zeiten'." Roh

VICTOR KURT HABICHT: MARIA. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg i. O.

Das Werk behandelt in einer umfassenden Arbeit Inhalt, Bedeutung und historische Entwicklung des Marienkultes, zeigt die wichtigsten dichterischen und bildkünstlerischen Darstellungen des Themas auf.

Ein einleitendes Kapitel beschäftigt sich mit dem Wesenswandel der Maria in der Geschichte. Aus der Vorstellung der Apokalypse von der präe-existenten Mutter, die aus dem Isismythos unbedenklich übernommen ist, entbreitet sich das Wesen der Maria zur Virgo, Mater, Sponsa und zum Symbol der ecclesia universalis. Die Auflösung dieser mystischen Vorstellungen in rationell-nüchterne, die Verquickung erotischer und ästhetischer Komplexe mit der Marienverehrung, die Gestaltungen des devotionell-zweckhaften Glaubens werden in der dichtenden und bildenden Kunst aufgesucht. Die goldene Pforte in Freiberg, das Marienportal des Freiburger Münsters, das Portal der Lorenzkirche in Nürnberg stellen nach Habicht Etappen der programmatischen und künstlerischen Entwicklung des Marienbildes dar.

Aus dem Hause J. u. S. Goldschmidt - Max Heilbronner, Berlin

Salon mit einer großen Garnitur Louis XV. mit Tapisseriebezügen der Manufaktur Aubusson-Royal, der Fond der Tapisseriebezüge ist rosa, der Rücken der Sitzgelegenheiten stellt galante Szenen dar, auf den Sitzen die Fabeln von Lafontaine. Das Ameublement ist sehr groß und noch in seiner ursprünglichen Anzahl vorhanden, bestehend aus einem Sofa, zwölf Sesseln, zwei Bergèren und einem écran. Dahinter sind Tapisserien sichtbar aus der berühmten Serie »Die Jagden Louis XV« nach Kartons von Van der Meulen, verfertigt in der Brüsseler Manufaktur. Die Serie besteht aus sechs Stück, die alle komplett vorhanden sind. In der Mitte des Raumes steht ein großes bureau-plat aus der Régence-Zeit, Rosenholz mit reicher Bronzemontierung. Pariser Arbeit des 18. Jahrh.

In den folgenden Kapiteln werden auch die Einzeldarstellungen der Maria in Kunst und Dichtung auf ihren Symbolinhalt, auf ihren entwicklungsgeschichtlichen Gehalt, auf ihr künstlerisches Gewicht geprüft.

Erst vom Konzil von Ephesos an, nach ihrer Rangerhöhung zu Theotokes konnten die byzantinischen Darstellungen ihre hierarchischen und sakrosankten Fassungen finden. Die Wichtigkeit von Byzanz als Verschmelzung östlich abstrakter und westlich anschaulicher Bildmomente wird hervorgehoben. „Die endgültige Formsetzung (Typik) des Madonnenerlebnisses eroberte sich eine seltsame Einheit des im Grunde Unvereinbaren (Ost- und Westgeistes). Wesenhaftes Geschöpf — und zugleich Begriff, gestaltetes Bild eines Naturwesens — und zugleich ganz Symbol, Bannung des Irrationalen, Ausdrucksträger sinnlich faßbarer Erscheinung und Gefäß der (menschlichen) Erregung — und zugleich Abbild des ewigen Rythmus, der unbewegten Bewegung. Längst ist weiterhin anerkannt, daß hinter der scheinbar erstarrten Typik Formveränderungen vor sich gehen, wofür schon durch die Entstehung in Randgebieten gesorgt war." Wichtige Einzelheiten wie die Herleitung der schwarzen Madonnendarstellungen aus antiken Göttinnenbildern werden mitgeteilt.

Die unterschiedlichen Möglichkeiten in Dichtung und bildender Kunst, diese als Mittel zum Ausdruck des mystischen Aufschwungs, jene gebundener an die Welt der Wirklichkeit, aber stärker in der Veranschaulichung und Geschichte, werden fühlbar. Der Verfasser zeigt die Wirkung der geistlichen Spiele auf die Anschauungskraft der bildnerischen Darstellung, die Entwicklung des mittelalterlichen Madonnentypus von einer kosmologischen Auffassung des Mariawesens als eines naturhaft und nornenartigen zur reizvoll weiblichen Gestaltung und schließlich die Zerstörung des Symbols in den individualisti-

schen Bildungen der Renaissance und zu der neuen Stilgestaltung eines allerdings äußerlichen Purissimatypus im Barock.

Die Fülle des Materials und die Ausführlichkeit der Darstellung beeinträchtigen etwas die Übersichtlichkeit des Buches. Die Erörterungen der künstlerisch-formalen Lösungen treten hinter der Behandlung der religiös kultischen Deutung zurück. Während das Buch sich in wissenschaftlichem Sinne um die historische Herleitung des Mariathemas bemüht, sind die dem Verfasser sehr am Herzen liegenden Unterscheidungen zwischen den devotionellen, symbolistischen, rationalistischen und erotischen Inhalte der Marienkunst mehr im Sinne religiös subjektiver Wertung durchgeführt.

79 Tafeln (zwei farbige) der wichtigsten Werke und 33 Textabbildungen begleiten das gut ausgestattete Buch. Sascha Schwabacher

PAUL HAMBRUCH: OZEANISCHE RINDENSTOFFE. Gerhard Stalling. Verlag Oldenburg i. O. 1926.

Mit ozeanischen Rindenstoffen wurden die Europäer verhältnismäßig früh bekannt. Schon 1595 berichtet Pedro Fernandez de Quiros bei der Schilderung der Frauentracht der Polynesier: „Sie waren unterhalb der Brust mit einer Art kurzem Rock bekleidet, der äußerst fein aus den zartesten Palmblättern geflochten ist." Und 1787 veröffentlicht ein unbekannter Verfasser in England ein Buch über die Rindenstoffe, in dem er auf 28 Tafeln Originalproben dem Leser vorführt. Heute gehören diese Rindenstoffe der Geschichte an: europäische, amerikanische, japanische, grell bemusterte, anilinfarbenbemalte, billige, häßliche Baumwollstoffe haben die guten heimischen Erzeugnisse „ersetzt". Nur an wenigen Stellen ist der Rindenstoff ein Bestandteil der Tracht geblieben. Schon Cook hat diese interessanten Stoffe ballenweise nach Europa geschickt und heute findet man reiche Muster in den Völkerkundemuseen. Hambruch schildert uns die Verbreitung dieser Rindenstoffe, die Legende ihrer Herstellung, er weist die Rohstoffe und das Arbeitsgerät nach, schildert die Herstellung der Stoffe, die nicht, wie Fernandez de Quiros noch annahm, Geflechte sind, sondern aus dem Rohmaterial geschlagen wurden. Er schildert dann die reiche farbige Bemusterung der hergestellten Stoffe durch Bemalung oder Druckstempel und Druckmatrize. Das letzte Kapitel umfaßt schließlich die Verwendung der Stoffe in der Tracht und im Hause, zu Kult- und Zauberzwecken, für Spielzeug, für medizinische und technische Zwecke. Ein reiches zum Teil farbiges Abbildungsmaterial gibt eine lebendige Vorstellung von den Stoffen, deren Form- und Farbwelt auch uns manche Anregungen geben können.

A Rohde

Die neuen Räume der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

Entwurf: Prof. Hans Poelzig / Ausführung: Deutsche Werkstätten, Berlin-Hellerau

VOM DEUTSCHEN KUNSTHANDEL

Die schon im letzten Heft genannte Galerie Dr. Gottschewski—Dr. Schäffer, die nun in der Friedrich-Ebert-Straße in Berlin ihren Sitz hat, verfügt über ein selten erlesenes Material von Bildern alter Meister und einige hervorragende Skulpturen, deren Besichtigung ein hoher Genuß für den Sammler und Kunstfreund bedeutet. Durch das besondere Entgegenkommen dieser Galerie sind wir in der Lage, in diesem und den nächsten Heften des Cicerone eine Anzahl der wichtigsten Stücke zu reproduzieren, soweit sie eine wesentliche Bereicherung unseres kunstgeschichtlichen Wissens darstellen. Besonders herauszuheben eine wundervolle frühburgundische Figur, ein bemerkenswerter Valdes Leal, ein selten schöner Guardi neben hervorragenden Bildern der alten Vlamen und der Holländer des 17. Jahrhunderts.

Die Kunsthandlung P. Rusch in Dresden unterhält in Berlin seit einiger Zeit in der Corneliusstraße 1 eine Zweigstelle, deren Besuch ebenfalls empfohlen werden darf. Für die Einführung (zumal in ihre Berliner Filiale) veröffentlicht die Firma soeben einen sauber gedruckten und bildlich reich ausgestatteten Katalog, der programmatisch für die Ziele des Unternehmens wichtig ist. Bedeutsame Werke des 15. bis 19. Jahrhunderts sind hier beschrieben und reproduziert; auch kunstgewerbliche Gegenstände von Rang, so Tafelsilber aus der Hofkammer Augusts des Starken, ferner antike Möbel gehören zum Bestand der Sammlung. Unter den Bildern nennen wir Arbeiten von Cranach d. Ä. — Jakob Cornelisz van Amsterdam, Hendrik Goltzius, Terborch, R. Carriera, Dietricy, Anton Graff (ein prächtig repräsentatives Porträt des Gesandten Freiherrn v. Bülow und ein halbes Dutzend anderer Bildnisse des gleichen Malers), hervorragende Werke von Caspar David Friedrich, Carus u. a. m. Auch von diesen Werken sollen einige an dieser Stelle abgebildet werden.

Einen ganz ausgezeichneten Eindruck machen die neuen Räume der Galerie Ferdinand Möller, deren Entwürfe Prof. Hans Poelzig besorgte, am Schöneberger Ufer 38. Hier hat die moderne Kunst eine neue Pflegestätte gefunden, in unmittelbarer Nähe der Galerie Neumann-Nierendorf und der umgebauten Galerie Flechtheim. Ferdinand Möller ist seit Jahren mit dem Berliner Kunstleben eng ver-

Burgundisch um 1150 / Madonna mit Kind
Holzplastik, alte Polychromierung
Bes.: Dr. Gottschewski - Dr. Schäffer, Berlin

traut, besitzt Geschmack und hat sich vor allem für den Kreis der Brücke eingesetzt. Die Eröffnungsausstellung des neuen Salons, der im hinteren Teil der Räume einen schönen Oberlichtsaal beherbergt, zeigt eine wohltuende Abgeklärtheit im künstlerischen Aufbau und in der Wahl der Objekte.

Am Lützowplatz 14 hat sich die Galerie Brungs aufgetan, deren Inhaber, ein früherer Industrieller, nun seine jahrelang be-

Karl Gustav Carus — Schweizerlandschaft

Im Besitz der Kunsthandlung P. Rusch, Dresden und Berlin

tätigte Sammlerneigung merkantil auswertet. Es gibt hier ein paar sehr schöne Barockmeister (Solimena!), die schon auf der Seicento-Ausstellung bei Wertheim zu sehen waren, dann vor allem große und kleine Holländer des 17. Jahrhunderts, die eine besondere Spezialität der Galerie zu sein scheinen. n

DIE „VAN GOGHS" DER SAMMLUNG KRÖLLER

Nach Schluß der Basler Ausstellung, über die in Heft 15 des Cicerone berichtet wurde, geht die Sammlung geschlossen nach Bern, wo sie bis Ende September in der Kunsthalle gezeigt werden soll. Von dort aus gelangt die Kollektion durch Vermittlung der belgischen Regierung nach Brüssel, wo sie zwei Monate hindurch öffentlich ausgestellt sein wird. Wir Deutsche möchten hoffen, daß die großzügige Sammlerin auch uns Gelegenheit gäbe, die einzigartige Kollektion kennenzulernen.

Übrigens ist die Kröllersche Sammlung in letzter Zeit bedeutsam vermehrt worden. Wer die Auktionen in Paris aufmerksam verfolgte, stieß des öfteren auf den Namen der Sammlerin, die mehrfach Werke der neueren französischen Kunst erworben hat, so Bilder von van Rysselberghe, Odilon Redon, Herbin, Juan Gris, Coubine, Masset u. a. B

SAMMLUNG VAN MEURS

Es ist ein Verdienst des Frankfurter Kunstvereins, diese holländische Sammlung (Werke aus Japan, China, Tibet und Korea umfassend) zur Schau zu stellen. Besonders interessieren die tibetanischen Tempelgemälde, die die Geschichte des tibetanischen Gottesdienstes darstellen. Einige der Temperabilder zeigen strenge, symbolhafte Ornamentik.

Das früheste, figürliche Bild bietet ein klares Kompositionsschema: rechts und links Profilgestalten, der Mitte zugewendet, während im Zentrum der König Sron Tsan Gampo in Frontalansicht zu Pferd das Bild beherrscht.

Das spätere „Tibetanische Pantheon", das Einzeldarstellungen von Heiligen, Buddhas und Göttern flächenhaft aneinanderreiht, verblüfft durch den intensiven Ausdruck der Köpfe. Von vornehmster und gesättigter Farbenpracht ist das Gemälde des Tson K'apa, des großen Schutzheiligen von Tibet. S. Sch

BERICHTIGUNG

Die Wiedergabe des Gemäldes: „Die Barke" von Max Beckmann, in Heft 13, erfolgte mit Genehmigung von J. B. Neumann, New York—München—Berlin.

Inzwischen wurde dieses Beckmannsche Hauptwerk von einigen Freunden Meier-Graefes der Nationalgalerie gestiftet.

Oberweseler Hochaltar, rechte Außenseite. Teilansicht. Um 1331

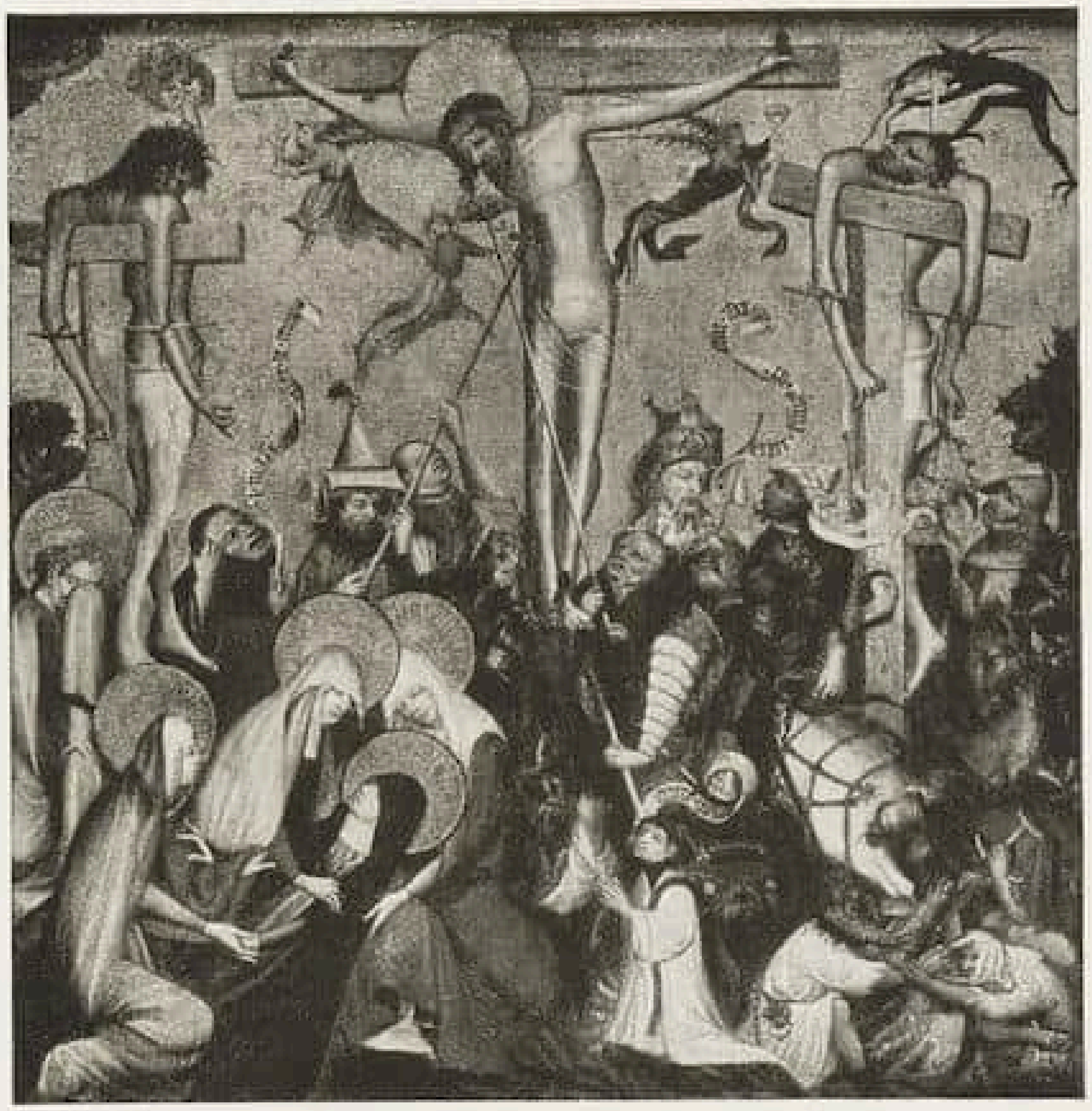
ALTE KUNST AM MITTELRHEIN

II. DIE TAFELBILDER AUF DER DARMSTÄDTER AUSSTELLUNG

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Von der Ausstellung, die in dem ordentlichen und vernünftigen Museum zu Darmstadt stattfindet, war hier schon die Rede. Peter Metz hat über die Plastik und das Kunstgewerbe berichtet, damit über so ziemlich alles wesentliche, abgesehen von der Tafelmalerei. Der Leser ist über die örtlichen und zeitlichen Grenzen, die der dankenswerten kunsthistorischen Veranstaltung gesetzt waren, bereits unterrichtet.

Ich soll, was die Malerei betrifft, das Ergebnis der Ausstellung buchen und gerate dabei in einige Verlegenheit. Mit Bemerkungen zu den einzelnen Bildern vermag ich nicht viel mehr und nichts wesentlich Anderes zu bieten als der Katalog, in dem Frl. Dannenberg vortreffliche Arbeit geleistet und sogar über den Zustand der Tafeln zuverlässige und scharfsichtige Beobachtungen niedergelegt hat. Ein Gesamtbild wäre als das eigentliche Resultat erwünscht, nämlich eine Vorstellung von dem besonderen Wesen der mittelrheinischen Malkunst. Was Scheibler für Köln und Thode für Nürnberg aufgebaut haben — übrigens: wie wenig haben doch die Jüngeren hinzugefügt —, könnte auch für die Kunstprovinz des Mittelrheins unternommen werden. Und Thode hat zu der Konstruktion angesetzt in seinem vor vielen Jahren im Jahrbuch d. pr. Ksts. (1900) erschienenen Aufsatz. In Darmstadt steht jetzt allerlei Leihgut aus Kirchen und Museen und kann bequem mit dem bedeutenden heimischen Bestande verglichen werden. Eine verlockende Gelegenheit, Thodes Versuch aus



Kreuzigung, Mittelbild des Obersteiner Altars. Um 1410-20

reicherem Material zu erneuern, zumal da die inzwischen erschienenen gründlichen Untersuchungen Backs (Mittelrheinische Kunst . . . Frankfurt 1910) Hilfe leisten.

Das Material in Darmstadt ist freilich auch während dieser Ausstellung von Vollständigkeit weit entfernt. Frankfurt hat sich gar nicht gebefreudig benommen. Die Altartafeln in dem dortigen städtischen Besitz, die jetzt zum Teil im Staedel-Institut zu sehen sind, fehlen. Nun, man kann hinüberfahren und jene Dinge vergleichend betrachten. Vermißt werden, was den Hausbuch-Meister betrifft, das Hausbuch, die Kupferstiche, die Zeichnungen, von Bildern die Dresdener Beweinung Christi, das Liebespaar in Gotha, die Auferstehung Christi in Sigmaringen. Wenigstens Reproduktionen der Stiche und der Zeichnungen hätte man ohne große Mühe neben die Gemälde stellen können.

Wir wollen aber dieser Lückenhaftigkeit nicht die Hauptschuld geben dafür, daß sich kein geschlossenes Bild, kein Zusammenhang enthüllt. Die Ursache des Mangels scheint tiefer zu liegen, soweit nicht unsere Unfähigkeit die Schuld trägt. Auf Mainz und auf Frankfurt als auf Stätten fruchtbarer Produktion ist die Aufmerksamkeit gerichtet. Eine Malkunst, die sich folgerichtig aus sich selbst entwickelt, scheint im 14. und 15. Jahrhundert weder Mainz noch Frankfurt besessen zu haben. Das Land lag offen nach mehr als einer Seite als ein Gebiet des Durchgangs und des Umschlags. Keine Stadt am Mittelrhein war im Stande aus eigener Kraft eine bodenständige Kunstübung zu entfalten. Vielfach zerstückelt den Machtverhältnissen nach, wirtschaftlich zuweilen an dieser, zuweilen an jener Stelle blühend, war der Mittelrhein aufnahmefähig, vermochte aber die Kunstkräfte nicht zu sammeln und nicht festzuhalten. So sieht es aus

Geburt Christi, Altartafel aus Friedberg. Um 1410
Diözesanmuseum Utrecht

und würde wohl auch nicht viel anders aussehen, wenn uns mehr erhalten und mehr bekannt wäre. Auf der Ausstellung erblickt man einzelne Schöpfungen von hoher Bedeutung, aber keinen organischen Verband und späht vergeblich aus nach Bestätigung dafür, daß die Dinge unter diesen örtlichen Bedingungen erwachsen sind und deshalb gerade diese Gestalt annehmen mußten.

Was ist in Darmstadt von Altarbildern zu sehen? — Zwei Flügel aus dem Paulusmuseum zu Worms, die dem Stile nach mit Recht in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt werden, in der aus Buchmalereien bekannten sogenannten zackigen Manier. Solche Monumente sind in so geringer Zahl, hauptsächlich aus Westfalen, erhalten, daß wir daran verzweifeln, einen Maßstab für den Wert der einzelnen Leistung zu erlangen. Rein stilkritisch wäre es auch unmöglich, das Werk zu lokalisieren.

Der große Altar aus Friedberg in Oberhessen und der Ortenberger Altar, die beide dem Darmstädter Museum gehören, fügen sich ganz und gar nicht zusammen. Der erste mit statuarisch isolierten Figuren, deren Köpfe an weit entfernte Kunst, nämlich an die Duccios, erinnern, von unbeholfener Monumentalität, der zweite schmuckhaft in goldener Fläche, körperlos, mit geschwungenen Linien und jugendlich anmutigen Köpfen. Der erste um 1380, der zweite um 1410 entstanden. Niemand kann sagen, wo ihre Meister tätig waren und wo sie wurzelten. Die Münchener Pinakothek hat kürzlich im Pa-

riser Handel eine Anbetung der Könige erworben, die wie ein Ableger vom Ortenberger Altare aussieht. Diese Tafel war in Darmstadt ausgestellt.
Mit dem Altar aus Schotten (Oberhessen), der in der Malweise ein wenig an den Hamburger Meister Bertram erinnert, hebt eine unruhige, nach Ausdruck und dramatischer Erzählung drängende Altarmalerei an, die dichte und wüste Kompositionen liebt, und diese vielleicht aus Niedersachsen hereingetragene kühne Neuartigkeit fand Aufnahme am Mittelrhein. Von den Tafeln auf der Ausstellung, die mit dem Schottenaltar einigermaßen verwandt erschienen, ist wenigstens eine mit Sicherheit nach Mainz zu lokalisieren, da sie mit dem Mainzer Wappen, dem Rad, bezeichnet ist, nämlich der Flügel mit Christus vor Pilatus aus der städtischen Galerie zu Mainz.
Wieder ganz anders die aus Utrecht geliehenen Tafeln, die angeblich aus Friedberg stammen. Jeder Kundige würde sie der Stilart nach und ohne Kenntnis von der Herkunft nach Westfalen, in die Nähe Konrads von Soest, setzen. Der Siefersheimer Altar, der dem Darmstädter Museum gehört, sieht kölnisch aus, soweit er in seinem üblen Zustand beurteilt werden kann.
Die Phase, die Konrad Witz am Oberrhein vertritt, wird hier durch den sogenannten Meister der Darmstädter Passion repräsentiert. Als sein Werk hat schon Thode die vier großen Berliner Tafeln erkannt, die Vorder- und Rückenseiten zweier Altarflügel. Sie stehen in Darmstadt neben den Passionstafeln, nach denen der Meister benannt wird. Die große Kreuzigung von ihm in Orb (Hessen) war leider nicht gekommen, wohl aber eine kleine Heimsuchung aus Berliner Privatbesitz, deren abgetrennte Rückseite sich zur Zeit im Baseler Privatbesitze befindet. Es gibt von diesem Meister noch eine Tafel mit zwei weiblichen Heiligen im Museum zu Dijon. Ein Bild mit drei männlichen Heiligen (aus dem kölnischen Handel) ist in Darmstadt ausgestellt, versuchsweise und wohl zu Unrecht unter dem Namen des Meisters der Darmstädter Passion. Es ist nicht im Katalog verzeichnet. Der um 1440 am Mittelrhein tätige Maler sucht in persönlicher Weise und liebenswerter Naivität lichte Lokalfarbigkeit und den traditionellen Goldgrund mit niederländischer Malweise, gesteigerter Illusion und selbst mit Helldunkelwirkungen zu vereinigen.
Der Hausbuch-Meister war sicherlich am Mittelrhein tätig. Das war bekannt, seitdem man vor Jahren die Ähnlichkeit zwischen seinen Kupferstichen und der in der Mainzer Galerie bewahrten Bilderfolge erkannt hatte. Die Ausstellung bietet willkommene Gelegenheit, Klarheit darüber zu erlangen, was von Tafelbildern im engeren und im weiteren Kreise dem erfindungsreichen Meister, der in seinen Stichen zeigt, daß er kein Stecher, sondern ein Maler war, zugehört. Das Beste von ihm auf der Ausstellung ist der Flügelaltar aus Freiburg i. Br., der als sein »eigenhändiges«, um 1490 entstandenes Werk anzusehen ist. Die Darmstädter Kreuzigung, die mit den kleinen fliegenden blauen Engeln, steht kaum zurück hinter dem Freiburger Triptychon. Zu der Darmstädter Tafel gehören wohl doch als der rechte Flügel die Tafel mit dem hl. Nicolaus und Quirin (Rückseite zwei weibliche Heilige) im Staedel-Institut zu Frankfurt, als die Rückseite vom linken Flügel eine Tafel mit zwei weiblichen Heiligen, die in den Sammlungen Oppler und Chillingworth gewesen ist, endlich als Überrest von der Vorderseite des zweiten Flügels das hübsche Stück mit fliegenden Engeln das aus Basel nach Darmstadt geliehen wurde.

Anbetung der hl. 3 Könige vom Meister der Darmstädter Passion. Um 1450.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Kreuzigungsaltar; linker Flügel, Ecce Homo, vom Meister des Hausbuchs, Ende 15. Jahrh.
Augustinermuseum, Freiburg i. Br.

Madonna vom Meister des Hausbuchs. Ende 15. Jahrh.
Alte Pinakothek, München

In den engeren Kreis zu stellen, ist die Madonna in Halbfigur, die von der Münchener Pinakothek dem Nationalmuseum dort genommen worden ist. Etwas schwächer und später — 1505 inschriftlich datiert — erscheint die Bilderfolge aus Mainz, der sich eine Geburt Christi aus München aufs Engste anschließt. Mindestens als Arbeit aus der Werkstatt des Hausbuch-Meisters sind diese Tafeln anzusehen. Die Anna Selbdritt aus Oldenburg, durchaus im Stile des Meisters, ist zu schlecht erhalten. Deshalb kann ihr Verhältnis zu den anderen Tafeln nicht mit Sicherheit festgestellt werden.

Ein Maler, der sich viel herausnimmt, ermutigt durch die Kühnheit des Haus buch-Meisters, hat um 1500 die Tafeln mit der Sebastianslegende gemalt, die aus dem bischöflichen Hause zu Mainz nach Darmstadt geliehen sind. Buchner hat in diesem Maler den Stecher W-B wiederzuerkennen geglaubt und ihm auch ein Gemälde mit der Darbringung im Tempel in der Pinakothek zugeschrieben.

Nicht recht bewährt auf der Ausstellung hat sich Storks Vermutung in bezug auf den Hausbuch-Meister. Stork hat zwei Tafeln der Karlsruher Kunsthalle, mit Passionsszenen, zu denen als die dritte eine Kreuztragung ins Kölner Museum gehört — alle drei sind ausgestellt —, dem Meister als Jugendwerke zugewiesen. Zusammenhang zwischen diesen Bildern und den Werken des Hausbuch-Meisters ist bis zu einem gewissen Grade spürbar. »Mittelrheinisch um 1470«, aber schwerlich von der Hand der Hausbuch-Meister.

Von Grünewald und seiner Wirkung am Mittelrhein war in Bildern nichts zu sehen. Einige Skulpturen zeigen, wie im Zerrspiegel etwas von seiner Kunst. Darauf hat Feigel schon aufmerksam gemacht.

Im ganzen dürften Bildwerke vom Mittelrhein dem Historiker mehr bieten als Gemälde. Sie schließen sich auf dieser Ausstellung zu einer längeren und dichteren Kette zusammen als die Tafelbilder. Wenn sie nur nicht im scharfen Licht des Museums gar zur barbarisch entstellt ausgesehen hätten, durch »neue Fassung«, mit ganz wenigen Ausnahmen.

Geißelung Christi. Ende 15. Jahrh. Galerie Karlsruhe

Abb. 1. Diego Velasquez Donna Antonia Ipiñarrieta y Galvos (Detail)
Madrid, Prado

EIN FRAUENBILDNIS DES VELASQUEZ IN ROM

VON LEANDRO OZZÒLA

Das Frauenbildnis in der römischen Nationalgalerie im Palazzo Corsini, das als Werk Padovaninos figuriert, verdankt diese Zuschreibung dem Umstand, daß Padovaninos Name mit schwarzer Tinte auf die Rückseite der Leinwand geschrieben ist[1].

Wenn man das Porträt der Galerie Corsini (Abb. 2) mit der von Padovanino signierten und 1622 datierten »Hochzeit von Kanaan« (Akademie zu Venedig) vergleicht, so erscheint letztere hinter jenem angeblich um fünf Jahre (1617) älteren Werke beträchtlich zurückzustehen. Die weiblichen Figuren (Abb. 3) der »Hochzeit von Kanaan« sind Abkömmlinge tizianischer Typen, zur Darstellung gebracht in konventionell dekorativer Manier.

Die Figur des Corsini-Porträts hingegen zeigt nicht nur keine Eigentümlichkeiten, auf Grund deren sie sich der venezianischen Typologie einreihen ließe,

[1] Auf einem gleichfalls auf der Rückseite aufgeklebten Zettel heißt es ferner: »1617. Venetia etatis sue anno XVLI (XVII?). Nacque nel 1600 el 19 ap. ecc. Nome Meneghina et Marina ecc. La presente nota era scritta nella tela vecchia che fosse la pittura.« Es folgen unleserliche Worte. Das Werk wurde im Jahre 1909 aus dem Besitz eines Kunsthändlers käuflich erworben. Ohne die Wahrhaftigkeit der vorliegenden Inschrift, die dem Beginn des 19. Jahrhunderts entstammt, in Zweifel ziehen zu wollen, sehen wir in all diesem nur das Zeugnis einer irrigen Tradition. Und zum Beweise dessen, daß eine solche Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen ist, zitieren wir bloß den umgekehrten Fall der Inschrift unter dem »Kopf eines toten Mönchs« in der Brera. Dort heißt es: »Diego Velasquez. Ritratto del P. Simone de Roxas«. Und dennoch wird dieses Bild heute allgemein für ein Werk Crespis angesehen.

Abb. 2. Diego Velasquez Weibliches Bildnis
Rom, Galleria Corsini

sondern scheint der spanischen Typologie und zwar im besonderen der des Velasquez näher verwandt.
Die Haartracht und die Betonung der Augenbrauen, der Augen und der Lippen bringen den typologischen Geschmack des großen Spaniers zum Ausdruck, wie er sich schon in den Porträts der Donna Antonia (Abb. 1), ferner in dem der Gemahlin des Olivarez, der Sibylle und der Infantin Maria, Königin von Ungarn offenbart, alle in jener Periode gemalt, die man allgemein zwischen 1627 bis 1630 datiert.
Auch die übertriebene Krümmung der Augenwinkel und der geschwellten, belichteten Lippen wiederholt sich in diesem Porträt der Galerie Corsini wie bei den anderen obenerwähnten Frauenfiguren des Velasquez.

Abb. 3. Alessandro Varotari gen. Il Padovanini — Detail aus der Hochzeit zu Kana, Venedig, Accademia

Aber die Ähnlichkeit dieses Gemäldes mit anderen gleichzeitigen des Velasquez fällt besonders in der Maltechnik auf.

Die Figur der Galerie Corsini ist mit bewunderungswürdiger technischer Einfachheit gemalt, das Ganze mit Tönen, die auf Entfernung wirken wollen, ohne jedes Zugeständnis an die Methode der konventionellen Malerei jener Zeit, welche aus der Nähe betrachtete Details dem auf Fernwirkung berechneten Gesamtbilde beimengte. So malte Velasquez sein Selbstporträt in der kapitolinischen Pinakothek in Rom. Zu jener Zeit hatte kein italienischer Maler die Gepflogenheit, auf diese Weise zu malen.

Die Dame in der Galerie Corsini ist auf graubraunem Grund gemalt. Ihr Gesicht ist rötlich mit weißen Lichtern; die Brust ist rosafarben, heller als das Gesicht, ebenso die Hand; die Schatten auf den Wangen sind bräunlich, die Augenbrauen sind schwarz mit Braun vermengt, desgleichen Augen und Haare. Die Umrisse sind ohne lineare Zeichnung, nur mit dem Pinsel ausgeführt, der manchmal auf den Grund übergreift.

Abb. 4. Diego Velasquez — Die Gattin des Künstlers
Madrid, Prado

Die malerische Manier, in welcher die die Brust bedeckende Gewandung der Dame im Palazzo Corsini ausgeführt ist, ist identisch mit jener des Schleiers, der die als Sibylle dargestellte Gemahlin des Künstlers (Abb. 4) schmückt, nämlich ein Schleier mit eckigen, sich allmählich verlierenden Kanten.

Wir glauben, daß zwischen diesen beiden Frauenporträts des Velasquez eine chronologische Verwandtschaft besteht, das heißt, daß auch die Dame der Galerie Corsini um das Jahr 1628 gemalt ist.

OSTASIATISCHE KUNST AM BERLINER MARKT

VON ALFRED SALMONY

I.

Man verrät kein Geheimnis, wenn man feststellt, daß sich der deutsche Kunstmarkt für Ostasien in den ersten Nachkriegsjahren in starker Abhängigkeit von Paris und London befand. Erst die jüngste Entwicklung hat zur Wiederherstellung direkter Einfuhr aus dem Osten geführt und damit Berlin erneut in den Mittelpunkt des Interesses für ostasiatische Kunst gerückt. Äußerlich dokumentierte sich dieser Wandel dadurch, daß sich die bekannten Ostasienhändler in einem Stadtteil, fast in einer Straße (Bellevuestraße—Tiergarten) neu und prächtig einrichteten. Berlin besitzt jetzt eine Art »Rue de la Boëtie«, eine Anziehungskraft ersten Ranges auf einem zur Zeit international besonders begehrten Kunstgebiet.

Der Name Dr. Otto Burchard verpflichtet die Kunsthandlung, bildet doch seine Privatsammlung einen Glanzpunkt der nahen Ostasienabteilung der staatlichen Museen. Aus seiner Eröffnungsausstellung 1927 sollen im folgenden einige besonders interessante Stücke besprochen werden.

Das Hauptinteresse der Sammler gehört seit langem der ältesten Kunst Chinas. In Ostasien selbst werden Bronzen der vorchristlichen Jahrhunderte am höchsten bewertet. Das Gebiet ist freilich besonders schwierig zu bearbeiten. Patina, Formgebung und Zeichnung entscheiden. Ein Stück, das im Muster zögernde, unsichere Linienführung zeigt, kann nicht alt sein. Echte Stücke der Mitte des vorchristlichen Jahrtausend (frühere Datierungen lassen sich höchstens gefühlmäßig rechtfertigen) gehören zu den größten Seltenheiten. Ein Gefäß zum Aufbewahren des Opferweins — chinesisch Tsun — (Abb. 1) verdient wohl der zweiten Hälfte des vorchristlichen Jahrtausend zugewiesen zu werden. Die Form hat noch die Kraft der archaischen Epoche. Nur das Mittelstück zeigt Schmuck und zwar eine, Tiermaske in ornamentaler Auflösung mit plastisch aufmodellierten Details. Aus dem Gefüge des Musters ergibt sich die Möglichkeit seiner

Abb. 1. Weingefäß. China. Mitte des vorchristlichen Jahrtausends. Bronze Höhe 25 cm

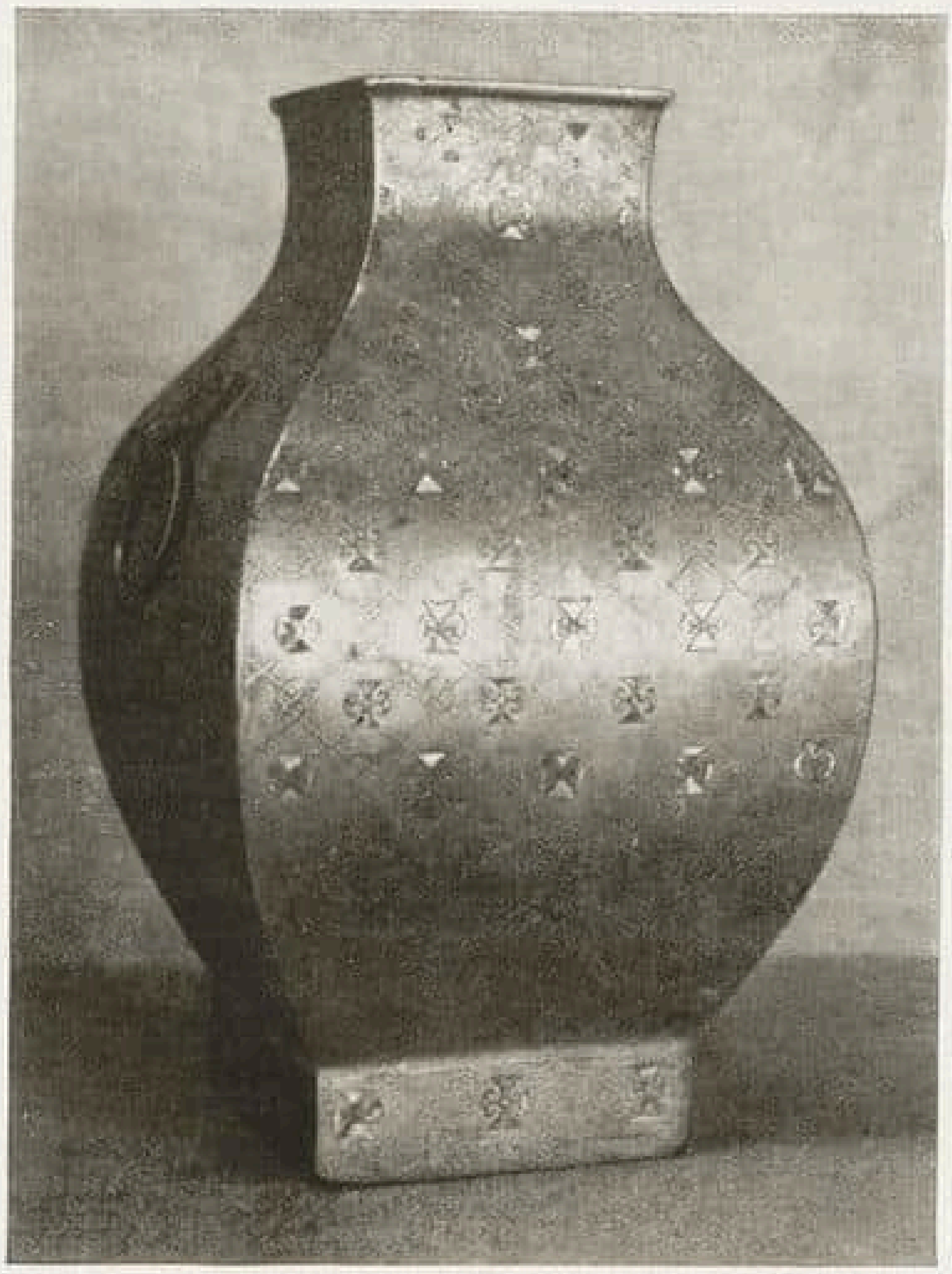


Abb. 2. Gefäß. China. Um Beginn unserer Zeitrechnung. Bronze mit Einlagen Höhe 28 cm

doppelten Lesung, offenbar, um den zauberhaften Charakter des Symbols zu betonen. Die bekannten alten Gefäße in chinesischem Privatbesitz gehen mit dem Stück der Kunsthandlung Dr. Burchard zusammen. Das Kennzeichen der frühen Epoche pflegt das Fehlen jeder naturalistischen Beziehung im Tierkopf, seine Verundeutlichung durch Wiederholung und abgekürzte Ausschreibung der Einzelheiten zu sein. Die Patina ist die eines Grabfundes, hell, in allen Farben spielend und so rauh in die Oberfläche eingefressen, daß man Lagerung in feuchtem Boden oder im Wasser vermuten darf.

Abb. 2 zeigt eine zweite Möglichkeit der chinesischen Patina. Die ganze Oberfläche wird von einer weichen, glatten, honigbraunen Schicht überzogen, in welche sich die Einlagen aus Malachit und Silberfäden harmonisch einbetten. Das Stück kommt also sicher nicht aus der Erde. Vielleicht verdankt es den Beginn seines herrlichen Erdrostes einem beabsichtigten, auf alte Zeit zurückgehenden Färbungsprozeß. Im Gegensatz zur lastenden gebauten Formung der ersten Bronze entspricht die Umrißführung der zweiten im völlig veränderten Kunstgefühl dem der Epoche um Beginn unserer Zeitrechnung. Das Gefäß dient zur Aufbewahrung von Flüssigkeit, der Typus mit den seitlich angebrachten Griffen in Tierköpfen (in der Abbildung kaum zu erkennen) heißt chinesisch Hu. Er gehört einer Zeit an, die im Bronzegefäß nicht mehr das kultische Denkmal sah und die alte Monumentalität langsam zum immer noch kräftigen Gebrauchsgerät abklingen ließ.

Die Beschläge in Form von Tieren oder Tierkämpfen aus Edelmetall oder Bronze lassen sich nur bedingt der chinesischen Kunst zurechnen. Ähnliche Dinge findet man in dem ganzen Steppengürtel, der von Südrußland und der Ostküste des Schwarzen Meeres bis zum Golf von Tschili reicht. In die Kunstgeschichte und in den Handel hat man sie unter dem unzureichenden Namen der »Skythenkunst« eingeführt. »Nomadenkunst« wäre richtiger. Daß sich solche Metallarbeiten auf chinesischem Boden gefunden haben und der Archäologie seit mehr als 100 Jahren bekannt sind, braucht nicht zu verwundern. Nomadenstämme haben die chinesischen Nordprovinzen immer wieder überflutet und das chine-

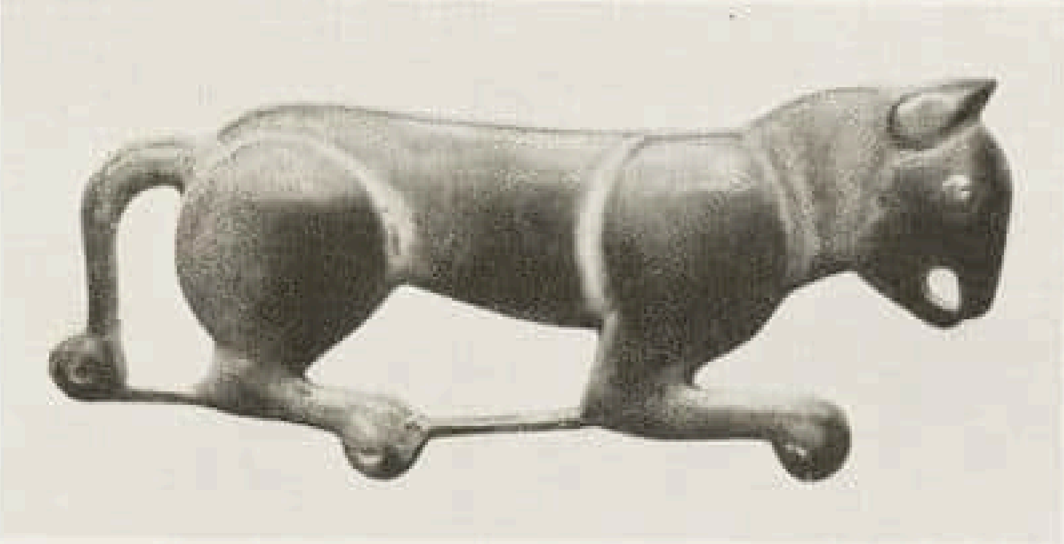


Abb. 3. Tiger. Chinesisch-nomadisch. 1.–3. Jahrh. Silber
Natürliche Größe

sische Bewaffnungswesen in den letzten drei Jahrhunderten vor Christus erheblich beeinflußt. Auch der kleine silberne Tiger unserer Abb. 3 ist nomadisch und chinesisch zugleich. Nomadisch in seiner Sprungbereitschaft, in der fehlerlosen Naturalistik der Formen, chinesisch in der Ausrundung der Linien und in der Glättung der Flächen, die bei einem reinen Nomadenstück in den Gelenken durch Muster oder Durchbrechungen aufgelöst werden. Diese Verbindung dürfte für die ersten drei nachchristlichen Jahrhunderte typisch sein. Die Kunsthandlung verfügt übrigens über zahlreiche Beispiele dieser an ungelösten Problemen noch so reichen Kunstgattung.

Abb. 4. Chimäre. China. Um 500 vor Chr. Blaugrauer Stein Höhe 1 m

Chinesische Großplastik der Frühzeit fehlt meistens im Kunsthandel. Die Abbaumöglichkeiten in China haben längst die äußerste Grenze erreicht. Heute versucht das uneinige Reich vergebens, sich gegen die Zerstörung seiner wenigen, halbwegs unversehrt gebliebenen nationalen Denkmäler zu schützen. Vor allem die Bildwerke des Buddhismus mußten ihre Grotten mit europäischen Häusern vertauschen. Auch Dr. Burchard besitzt hervorragende Beispiele dieser Kunst. Noch ungewöhnlicher ist sein großes steinernes Grabtier (Abb. 4). Es steht in der Tradition der Wachtgestalt, die schon mit dem 117 vor Christus datierten Grabmonument eines Reitergenerals einsetzt. Wahrscheinlich stammt es aus der Gegend von Nanking und gehört in die Zeit um 500 nach Christus. »Chimären« nannte ihr Entdecker, V. Segalen, die Fabeltiere, welche die Graballeen des Leang-Hauses bilden. Den eigentlichen Tiercharakter hatte die chinesische Kunst damals längst durch phantastische Befiederung und Flügelung, durch groteske Verzerrung von Augen und Maul verwischt.

Die Keramik ist ein Lieblingsgebiet der europäischen China-Sammler. Vor allem die zierlichen Grabstatuetten des nachchristlichen Jahrtausend finden viele Freunde. Wenn man Typenstücke in größerer Zahl sieht, so werden sie leicht langweilig. Aber das sorgfältig für das Grab eines Vornehmen gearbeitete Kunstwerk entschädigt dafür. Zu dieser Grupe gehört ein Paar zierlicher Frauen auf galoppierendem Pferd, von dem eine zur Abbildung kommt (Abb. 6). Diese Darstellung profanen Charakters gehört zu den reizvollsten Erfindungen des 7.—9. Jahrhunderts und dürfte auch dem Spezialisten neu sein. Sie fehlt in dem Monumental-Katalog der

Abb. 5
Hari-Hara. Cambodgia. 7. Jahrhundert
Gelblicher Stein
Höhe 71 cm

Sammlung Eumorfopoulos wie in der neuen grundlegenden Monographie dieser Kunst von C. Hentze. Um so erfreulicher ist die Tatsache, daß dieses Paar den Weg in eine der erlesensten Berliner Privatsammlungen gefunden hat.

Indische Plastik der schöpferischen Epochen fehlt bei Dr. Burchard. Er stellt nur ein Stück aus dem hinterindischen Kunstgebiet Cambodgia aus. Dieses ist aber so bedeutend und auch künstlerisch so überzeugend, daß es nicht übergangen werden darf (Abb. 5). Die Darstellung kennzeichnet die indische Geistigkeit. Der Hari-Hara ist eine in Cambodgia besonders beliebte Form des Shiva. Die Gestalt wird von oben nach unten geteilt, so, daß die rechte (vom Beschauer also linke) Hälfte Shiva mit dem Halbmond in der Lockenfrisur, die linke Vishnu mit glatter Krone zeigt. Wären die vier Arme erhalten, so würden die Hände die beiden Embleme jeder Gottheit tragen. Die Plastik gehört noch nicht den Khmer an, die im 10.—13. Jahrhundert ihre Meisterwerke geschaffen haben. Am nächsten steht ihr die gleiche Darstellung des Guimet-Museums (abgebildet im ersten Jahrbuch der Asiatischen Kunst, Tafel 87), deren Entstehung für das 7. Jahrhundert gesichert ist. Ob man diese Indien sehr nahe Kunst die »prae-Khmer« oder (nach der aus chinesischen Quellen genommenen Bezeichnung des ältesten Reiches in Cambodgia) die von Funnan nennen soll, kann hier nicht entschieden werden.

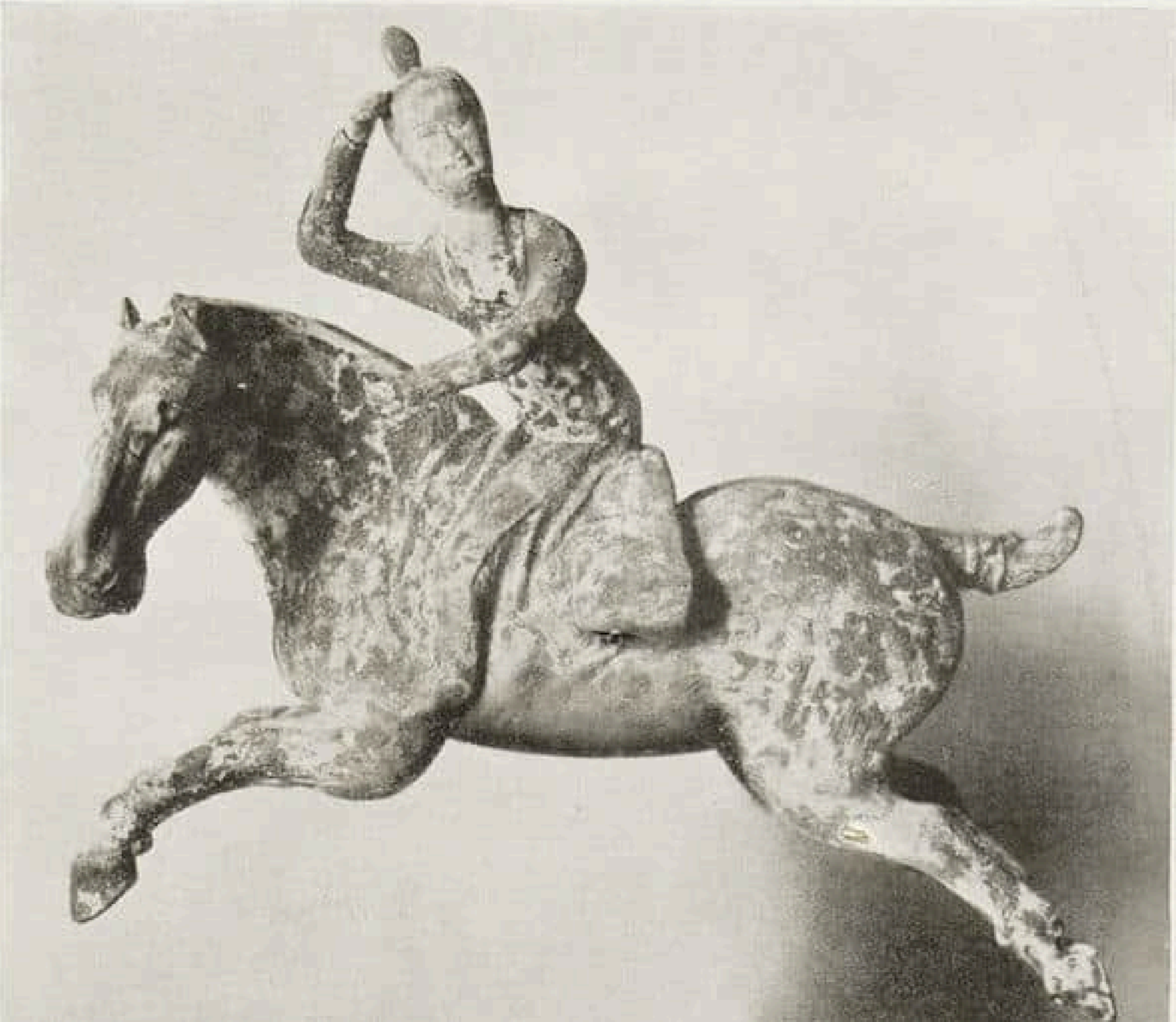


Abb. 6. Reiterin. China, 7.—9. Jahrh. Weißlicher Ton mit Spuren von Bemalung
Höhe 25 cm

DAS MARBURGER JUBILÄUMS-KUNST-INSTITUT

Die Stiftungen, mit denen die Marburger Universität zur Vierhundertjahrfeier von ihren alten Studenten wie von den Behörden, Kreisen und Städten Kurhessens bedacht wurde — es sind nicht weniger als anderthalb Millionen Mark —, haben zur Erbauung eines Kunstinstitutes gedient. Nachdem die ursprüngliche Absicht, den Plan dafür aus einem allgemeinen Wettbewerb zu gewinnen, sich nicht verwirklichen ließ, hat Regierungsbaurat Lütcke den Bau errichtet und beim Jubiläum zum Teil der Benutzung übergeben.

Das Kunstinstitut hat die doppelte Aufgabe, Museum zu sein und in Lehr-, Bibliotheks- und Arbeitsräumen den kunsthistorischen, archäologischen, prähistorischen und christlich-archäologischen Unterricht aufzunehmen. Diese vier Disziplinen, die bisher zu ihrem Schaden in viel zu lockerer Fühlung miteinander standen, haben hier eine Verschmelzung erfahren, die in der Gruppierung der vier Seminare um einen gemeinsamen Lesesaal ihren Ausdruck findet. Dieser räumlichen Erweiterung des Unterrichtes entspricht die Vermehrung der Lehrkräfte. Zum Jubiläum ist ein Lehrstuhl für Prähistorie, der erste in Deutschland, errichtet worden, ein Lektor unterrichtet im Photographieren von Kunstwerken, einige Kunsthistoriker aus verschiedenen Schulen werden sich habilitieren. Für eine bedeutende Erweiterung der Bibliothek ist durch eine große Stiftung und Erhöhung der ständigen Mittel gesorgt.

Viele Anregungen wird der Unterricht durch die räumliche Vereinigung mit den Kunstsammlungen gewinnen. Die Archäologen werden endlich ihre große, bisher unbenutzbar gespeicherte Abgußsammlung aufstellen können, und im kunsthistorischen Museum wird der bedeutende Besitz des Hessischen Geschichtsvereins, der bisher im Schloß zum kleineren Teile aufgestellt, zum größeren gestapelt war, zu sehen sein. Er ist durch die hingebende Sammelarbeit Ludwig Bickels entstanden, der im vorigen Jahrhundert mit dem Ziel, die Grundlagen für ein hessisches Kunst- und Kulturmuseum zu schaffen, Gegenstände der verschiedensten Art und Bedeutung zusammentrug. So besitzt die Sammlung, um nur einiges Wichtige zu nennen: Kapitelle, die dem karolingischen Fuldaer Dom zuzuschreiben sind; ein Limoges-Email mit der Kreuzigung, zwei Kruzifixe vom Typ des Braunschweiger Irmerwardkreuzes; eine Madonna Ludwig Juppes, eines Marburger Meisters von 1523; eine Zinnschüssel des François Briot und, einzigartig, eine Sammlung gußeiserner Öfen des späten XVI. Jahrhunderts, die reich mit meist vorzüglichen Reliefs erzählenden Inhalts dekoriert sind. Der Hauptmeister dieser Gruppe ist Philipp Soldan von Frankenberg. Dazu nun viele Truhen, Gewebe, keramische Gegenstände, Schmiedearbeiten und dekorative Skulpturen, heimatlos gewordene Reste einer alten Kultur.

Bedeutender noch sind die Gegenstände, die dem Museum von der Elisabethkirche zur pfleglichen Bewahrung übergeben worden sind: Totenschilde zu Ehren von Deutschordensrittern oder Landgrafen mit üppigem Ornament aus gepreßter, mit Kreide getränkter und auf Holz genagelter Leinwand gefertigt, ein durchaus einzigartiger Besitz; Reste von Glasfenstern aus der Elisabethkirche, zum Teil aufs mühsamste aus kleinen Brocken wieder zusammengefügt; Skulpturen vom Lettner, die vermittelnd zwischen den Statuetten an den Marburger Grabmälern des frühen XIV. Jahrhunderts und denen des Kölner Hochaltars stehen; zwei außergewöhnlich prächtige Teppiche mit der Geschichte vom verlorenen Sohn aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts[1].

Den Bestand der mittelalterlichen Skulpturen vermehren höchst willkommen einige von der Galerie Burg in Köln geliehene wertvolle Madonnen des XIII. Jahrhunderts und der sogenannten böhmischen Gruppe der „schönen Madonnen". Den Grundstock für eine Gemäldesammlung bilden Leihgaben aus Kassel und Berlin. Während auf dem Gebiete älterer Malerei ein Ausbau der Sammlung selbstverständlich kaum in Frage kommt, ist eine Galerie der Lebenden im Entstehen, die ihresgleichen nur in großen Museen haben dürfte. Weil im kunsthistorischen Unterricht in Marburg auf die Betrachtung der gegenwärtigen Kunst besonderer Wert gelegt wird, haben die meisten Prominenten unter den Lebenden dem Marburger Kunstinstitut Werke gestiftet. Nach Vereinigung dieser Stiftungen mit älterem Besitz wird das Museum Bilder besitzen von Paul Baum, Curt Hermann, L. von Hofmann

[1] Über die wichtigsten Gegenstände der Sammlung unterrichtet das Heft »Hauptwerke des Museums im Jubiläumsbau der Universität Marburg« von A. Kippenberger. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, 1927. M. 2.—.

Kreuzigung in Grubenschmelz auf Kupferplatte. Limoges
12. Jahrhundert. Ehemals Teil eines Buchdeckels
Höhe 0,21 1/2 m, Breite 0,11 1/4 m
Marburger Universitätsmuseum

Ubbelohde, Hofer, Moll, Mense, Kanoldt, Röhricht, Sterl, Paul Wilhelm, Hettner, Cassel, Ressel und Skulpturen von Wrba, Albiker, Lemke, Vocke, Maskos, Kolbe.

Daß nunmehr Marburg das räumlich größte kunsthistorische Institut Deutschlands besitzt, obwohl sein kunsthistorischer Lehrstuhl erst 1913 begründet wurde, ist der nie ruhenden Tatkraft Richard Hamanns zu danken. Weil seinem Temperament die Reflexion in Wort und Schrift und selbst die weitreichende Wirkung auf seinen Schülerkreis nicht genügte, suchte er neue Wirkungsmöglichkeiten durch Ausstellungen, durch den Aufbau des Photographien-Archives, das heute etwa 30000 Aufnahmen umfaßt, darunter fast 10000 aus Frankreich, die vielfach Entdeckungen sind, endlich durch die Auswertung dieser Photographien in eigenem Verlage, dessen bedeutendste Leistung die in hunderttausend Exemplaren verbreiteten „Marburger Kunstbücher für Jedermann" sind. Neuerdings hat dieser Verlag die groß angelegte Veröffentlichung der mittelalterlichen Bronzetüren begonnen und bringt die wichtigsten der im Marburger Kreise entstehenden Untersuchungen in den „Marburger Jahrbüchern für Kunstwissenschaft", bisher drei Bänden, heraus. Die weitblickende Tatkraft, mit der Hamann alle diese Unternehmungen geschaffen hat, belohnt ihm jetzt die Universität, indem sie mit dem neuen Institut seiner Tätigkeit einen weiteren, auch für die Zukunft Raum gebenden Rahmen bietet. W

VOM PROVINZIALMUSEUM IN HANNOVER

Das seit einigen Monaten neugeordnete Provinzialmuseum ist, denkt man an seinen früheren Zustand zurück, nicht wieder zu erkennen. So wie es sich heute, nach der vom Direktor Dorner klug durchgeführten Neuordnung und Neuaufstellung dem Besucher preisgibt, ist es eines der interessantesten deutschen Provinzmuseen geworden, das jedem Vergleich gewachsen ist. Sehr schön die Aufstellung der mittelalterlich-niedersächsischen Malerei und Plastik, bedeutsam Renaissance und Barock, einzigartig die Galerie von Werken des 19. Jahrhunderts und der Moderne, z. T. aus städtischem Besitz. Erst jetzt mag man auch ermessen, was die Sammlung allein der begeisterten Tatkraft des ehemaligen Stadtdirektors Heinrich Tramm zu danken hat.

Feuerbach, Spitzweg, Thoma, Schuch, Trübner, Leibl u. a. sind mit hervorragenden Werken in Hannover zu finden, und weiter muß an Corinth, Liebermann, Hodler erinnert werden, die ebenfalls durch Tramms Initiative mit historisch bedeutsamen Arbeiten nach Hannover gekommen sind. Auch der Paula Modersohn galt die besondere Liebe des früheren Stadtdirektors. Dafür wird ihm die Kunstgeschichte einmal besonders danken. Dorner seinerseits hat das Programm dieser neuzeit-

Fragment einer Holzfigur aus der Elisabethkirche zu Marburg. Um 1320 Höhe 0,45 m
Marburger Universitätsmuseum

Bela Uitz Die Festung Collioure
Museum Moderner Kunst, Moskau

lichen Galerie bis in die Moderne mit Geschmack fortgeführt.
Als Dokument dieser sammelnden und aufbauenden Arbeit eines Museumsdirektors liegt jetzt der „amtliche Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzialmuseums Hannover" vor, den A. Dorner in drei Teilen mit 48 Abbildungen (im Verlag von Julius Bard, Berlin) herausgegeben hat. Ein kluges Büchlein, das kulturhistorisch wertvolle Perspektiven öffnet und dem Laien nützliche Handhaben bietet. Gegenüber den letzten Neuerwerbungen sind, obwohl eine Anzahl bedeutender Werke gekauft wurde, grundsätzliche Erwägungen möglich, weil die heutige Tendenz weniger der kunstgeschichtlichen Komplettierung als vielmehr der künstlerischen Intensivierung das Wort redet. Vielleicht täte man sogar gut daran, sich bei den alten Meistern mit dem vorhandenen Bestand zufrieden zu geben, wofern nicht einmal ein bedeutsames Stück lokaler Geschichte in Frage steht. Rembrandt und Tizian sind für Hannover heute nicht mehr erreichbar. Dagegen sind aus dem 19. Jahrhundert noch wesentliche Lücken zu schließen. Sodann fehlt diesem Reichtum klassischer deutscher Kunst gegenüber als Gegenbeispiel das Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ist Dr. Dorner klug, wird er versuchen, das sehr beachtliche deutsche Niveau seiner Sammlung auch ins Europäische fortzuführen, wozu bereits Ansätze gemacht sind. Damit erst würde diese schöne Galerie ein weltmännisches Gesicht erhalten und ihre eigentliche Funktionen restlos erfüllen.

Biermann

NEUERWERBUNGEN DES „MUSEUMS MODERNER KUNST" IN MOSKAU

In meinem vorjährigen Aufsatze über die modernen Franzosen in den Moskauer Museen hatte ich schon darauf hingewiesen, daß bisher der Weltkrieg hier gewissermaßen den Schlußpunkt der Entwicklung bildete. Allmählich, wenn auch vorderhand nur in bescheidenem Maße, wird dieser Stillstand überwunden, und in die Sammlungen kommt neues Leben. Eine Ausstellung der Neuerwerbungen der beiden Abteile des „Museums moderner westlicher Kunst" legt davon Zeugnis ab. Bemerkt sei, daß an der Spitze der ci-devant Morozoff-Galerie der Bildhauer und Kunstschriftsteller Boris Ternowetz steht, der persönliche Beziehungen zu Paris unterhält; die ehemalige Schtschukin-Sammlung verwaltet der Maler Ssergej Lobanoff. Beiden ist es trotz geringer Mittel gelungen, Beachtenswertes zusammenzubringen.
Neben zahlreichen Neuerwerbungen auf graphischem Gebiet stehen im Mittelpunkte der Schau einige Gemälde von wirklichem Wert, deren Erwerbung das Entgegenkommen der Künstler ermöglicht hat. Da sind zu nennen: Eine prächtige tonige Landschaft aus Auvers von Maurice Vlaminck in der neuesten Manier des Meisters, die seine frühen Werke in der Moskauer Sammlung fortsetzt. Ferner M. Kisling mit einem eigenartigen Mädchenkopf, Ozenfant mit einem charakteristischen Stilleben von zartester Farbenwirkung, der Halbrusse Réné Paresce und Richard ebenfalls mit Stilleben. Mit Zeichnungen vertreten sind Picasso, Derain, Modigliani (Bildnis Blaise Cendrars) und Cocteau (Picasso in seinem Atelier), ferner in retrospektiver Linie Boudin, Puvis de Chavannes, Pissarro und Toulouse-Lautrec, von dem auch zahlreiche Lithographien erworben sind.
Eine besondere Gruppe bilden die Ankäufe auf Moskauer Ausstellungen, so auf der vorjährigen Schau „Revolutionäre Kunst des Westens", deren Glanzpunkt in dem künstlerischen Nachlaß Steinlens bestand, und der Sonderausstellung des jetzt nach Rußland übergesiedelten Ungarn Bela Uitz. Aus der erstern Ausstellung sind dem „Museum moderner Kunst" eine ganze Reihe größerer und

kleinerer Originalzeichnungen Th. Steinlens aus den verschiedenen Phasen seines Schaffens einverleibt worden, darunter auch mehrere, wenig bekannte Werke, u. a. ein famoses Blatt mit einigen sprechenden Bildnisskizzen Anatole Frances. Aus der gleichen Quelle stammt eine gewählte Kollektion von Aquarellen Frans Masereels, der in diesen schweren, farbigen Großstadtszenen stärker wirkt, als in der allzu monotonen Technik seiner populären Holzschnitte. Bela Uitz endlich, ein aus französischer Schule stammender, talentvoller Magyare, der auf seiner Sonderschau besonders durch den großzügigen Radierungszyklus „General Ludd-Aufstand" imponierte, ist mit dekorativen, getönten Tuschzeichnungen aus Paris und der Festung Collioure vertreten, welche zu der ausschließlich französischen Umgebung des Moskauer Museums gut stimmen.

Diesem Halbhundert von Originalwerken in der Morozoff-Sektion schließt sich in der Schwestergalerie eine reichhaltige Sammlung von Graphik an, beginnend mit älteren Meistern der französischen Radierung. Zwei getrennte illustrierte Kataloge mit sehr detaillierten Angaben über Künstler und Werke fixieren diese Neuerwerbungen, welche als erste Etappe des weitern Ausbaus des „Museums moderner westlicher Kunst" von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind.

P. Ettinger

NEUERWERBUNGEN DES STÄDEL

Das Städelsche Kunstinstitut ist durch eine Anzahl neuer Bilder, von denen jedes eine besonders künstlerische oder kunsthistorische Bedeutung hat, wesentlich bereichert worden. Das älteste dieser Werke, „Christus am Ölberg", wird dem Meister der Moritzkapelle auf Grund seines Zusammenhanges mit dem Altar im germanischen Museum zugeschrieben. Das Bild mit seinen reichen und vielfältigen goldenen bis braunen Tönen ist für die frühe Entstehungszeit von seltener, freier Farbigkeit, während die innig empfundenen Gestalten gebunden in Gebärde und Haltung sind. Merkwürdig raffiniert wirkt neben diesem frommen Werke die „Kreuzigung" eines süddeutschen Meisters um 1440. Das Gemälde zeigt lebhaft bewegte Komposition bei sehr delikater, artistischer Durcharbeitung der Einzelfiguren und der Details. Die Koloristik ist bis ins Kleinste von subtilem Geschmack.

Die aus der Ausstellung „Alte Meister aus Frankfurter Privatbesitz" bekannte „Anbetung des Kindes" von Gaudenzio Ferrari hat die

Jean Cocteau Picasso in seinem Atelier
Museum Moderner Kunst, Moskau

reife Kultur italienischer Renaissancemalerei. Ein Bild von Giacomo Bassano „Christus am Ölberg" zeigt die schwungvolle Emphase des Barock in der souveränen Zusammenfassung räumlicher und farbiger Effekte. Die köstlich elegante Palette Tintorettos ist hier lebendig.

Eine Rarität ist der „Brasilianische Wasserfall" von Franz Jansz Post. Der Maler reiste im Jahre 1637 mit dem Prinzen Johann Moritz von Nassau nach Brasilien und brachte zum erstenmal fremdartige Motive aus einem fernen Erdteil mit. Dieses südliche Bild erscheint aber auf den ersten Blick wie eine deutsche Arbeit der Romantik aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Es enthüllt erst bei eingehenderer Betrachtung den strengen Aufbau klassischer, niederländischer Landschaftsmalerei mit den abgestuften Raumgründen von Braun, Grün und Blau. Das Frauenbildnis der Freifrau von Bernus von Philipp Veit erreicht innerhalb der konventionellen Glätte der damals üblichen Malerei anmutig würdige Repräsentation und reizvoll malerische Wiedergabe des Stofflichen und des Inkarnates.

Die „Donaubrücke" von Moritz von Schwind ist eine andere Fassung des bekannten Vorwurfs.

Ein Stilleben Scholderers von einfacher und harmonischer Farbigkeit bewahrt noch die Lust am Gegenständlichen aus der Tradition Chardins in dem schon vom französischen

Impressionismus beeinflußten Spiel seiner blauen, grauen und beige Töne. Ein Bildnis der Kaiserin Friedrich von Norbert Schrödl und eine Taunuslandschaft von E. W. Pose weisen in das Gebiet Frankfurter Malerei. — Da dem Städel in den letzten Jahren nur knappe Geldmittel zur Verfügung standen, ist dieser bedeutsame Zuwachs um so gewichtiger. Es ist der Leitung gelungen durch glücklichen Umtausch, Ankäufe des Museumsvereins und privater Geschenke diese wertvollen Werke zusammenzubringen. Sascha Schwabacher

DAS MUSEO DI SAN MARCO IN VENEDIG

Das Museum der Markuskirche ist in den letzten Jahren reorganisiert und nunmehr dem Besuch wieder zugänglich gemacht worden. Es hat seinen Sitz in den oberen Geschossen der Kirche und ist von der den Bau umziehenden Galerie, die gleichzeitig das Betrachten der Mosaiken aus der Nähe gestattet, zugänglich.

Es stehen drei Räume zur Verfügung, von denen der erste eine Reihe aus der Kirche stammender Gemälde enthält, worunter in erster Linie die von Gentile Bellini bzw. Guariento gemalten Orgelflügel zu nennen sind. Der Nebenraum enthält eine Serie vlämischer Gobelins des 15. Jahrhunderts mit Passionsszenen, sowie eine Anzahl persischer Teppiche. Auch der dritte Raum bringt in der Hauptsache Arazzi und Stickereien, worunter die nach den Kartons von Sansovino wahrscheinlich durch eine Florentiner Manufaktur hergestellten Gobelins hervorzuheben sind.

Die Neuaufstellung und Einrichtung des kleinen Museums lag in den Händen des gegenwärtigen Konservators der Markuskirche, Ingenieur Marangoni. L. S

DIE GROSSE MÜNCHNER SOMMERAUSSTELLUNG

Auch in die Kunstbetrachtung kann man eine Art Relativitätstheorie einbauen. Der Glaspalast als Ganzes wirkte meist enttäuschend. Diesmal, ziemlich spät aus Italien kommend, wo alle „neue" Kunst (bis etwa auf die kleine Gruppe um Carrà) offen oder versteckt an der Historie hängen bleibt, erschien mir dieser Glaspalast lebendig und in mancher Regung. Es erklärt sich erstens daraus, daß die deutsche Malerei (alles ist relativ) trotz so vieler Nieten doch zu den besten Produktionen Europas rechnet. Zweitens hat auch dieser Glaspalast Anstrengungen unternommen, sein Niveau zu heben. Diesmal hat die Diktatur von Behn, dem Präsidenten wenigstens der riesigen „Künstlergenossenschaft", in dieser Richtung gewirkt. Die Diktatur ist viel umstritten worden, erst vor einigen Wochen haben Mitglieder dieser Genossenschaft revoltiert, ja, gerichtlich gegen den Diktator vorzugehen unternommen. So schwer von außen diese ganze Wirrnis übersehbar, so ist doch festzuhalten, daß Behn in dieser technischen Ausstellungsangelegenheit weit mehr gefördert als etwa gehemmt hat. Konzentriertere Auswahl, straffere Hängung, Hervorkehrung der jüngeren Elemente sind Merkmale gewissen Fortschritts, wobei man nicht vergessen darf, daß eine Jahresschau von solchem Umfang nie reine Qualitätschau werden kann, ganz abgesehen davon, daß es soziologisch unzulässig wäre, der nun einmal bestehenden Überproduktion äußere Verkaufsmöglichkeiten abzuschneiden. (Man nehme diese Riesenansammlungen von vornherein nicht gar zu weihevoll, sehe in ihnen auch den großen Markt, auf dem der Kleine und der Größere seine Produkte ausbietet.)

Ein weiterer Versuch der neuen Leitung lag in Hervorkehrung der Plastik, die stärker ausgebreitet war, gewisses Niveau zeigte, ohne aber tiefer zu berühren oder neue Impulse zu offenbaren. Kollektivausstellungen sind auch dabei: Behn, Kolbe (in schönem Raum von W. Kreis) und Hahn. Ferner ist der Wandmalerei Raum gegeben, wir erinnern nur an Seewald, Eberz, Faistauer. Auch einige ungewöhnlichere Techniken konnten sich zeigen, eine Art Enkaustik (Kolig) und Sgraffitto (L. Gruber). Die architektonische Gesamtgestaltung ist gehoben. Selbst die eigentliche Architekturschau scheint etwas vorwärts getrieben, wenngleich sie sich, auf die es heute in erster Linie ankäme, noch sehr zurückhält. Mies van der Rohe, Fahrencamp und Kreis waren hier die fortschrittlichsten und besten. Die Anonymität der Räume des „Kunstgewerbes" wirkt wieder erholsam. Man sollte immer mehr Gewicht auf gute Gebrauchsgegenstände, besonders wenn sie unromantisch für Maschinenherstellung vorarbeiten, legen, die uns mehr not tun als der Überbau der übervielen Malerei und Plastik. —

Zwischen alter und neuer Sezession besteht kein scharfer Trennungsstrich, sodaß die räumliche Separation der „Neuen" nicht mehr angebracht erscheint. Trotzdem war die Protestversammlung „Jüngster" nicht am Platze, die bekundete, die Neue Sezession sei nur Versammlung längst erledigter Stile der Malerei. Sicher ist die Jury hier in ihrem Kunstwollen

Franz J. Post Brasilianischer Wasserfall. 1637
Staedelsches Institut, Frankfurt a. M.

befangen (welche Jury wäre das nicht?). Immerhin hat sie beinah den meisten Formen neuerer Malerei Zutritt gewährt. Die Protestler müßten eine Liste nicht zugelassener junger, neuer, originaler Maler Deutschlands zeigen können, um ihre Vorwürfe zu konkretisieren. Schließlich trifft nicht die Neue Sezession der Vorwurf, daß kein junger, ganz männlicher, mit neuen Bildmitteln, dabei ganz original arbeitender Maler, der in München freilich sehr not täte, da ist. Mit Klee ist auch vorhanden, was man in Paris „surréalisme" nennt. Der Kreis der „zeichnerischen" Außenweltbetoner mehrt sich ebenfalls. Mein Hauptvorwurf wäre der, daß die Neue Sezession, und München überhaupt, zu wenig Verständnis für einen dritten Bezirk, die „Konstruktivisten" und Verwandtes aufbringen, die meist als abgetan gelten, während sie überhaupt noch gar nicht assimiliert wurden. Hier kann man wirklich eine Liste präsentieren von Leuten, die in Deutschland schaffen und bei diesen Sommerausstellungen nicht fehlen dürften: Kandinsky, Moholy oder die Schwaben Schlemmer, Baumeister usw., um nur einige Namen zu nennen. Roh

PERSONALIEN

Am 18. Juli verstarb auf seinem Landgut im Gouv. Kaluga der russische Maler Wassilij Dmitrjewitsch Poljenoff. Mit ihm verschwand, von dem noch lebenden, gleichalterigen Ilja Rjepin abgesehen, der letzte aus jener Plejade hervorragender Künstler, welche in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die russische Malerei in moderne Bahnen gelenkt haben. — W. Poljenoff stammte aus einer kunstbeflissenen Familie. Er hatte die Petersburger Universität als Jurist und gleichzeitig die Kunstakademie daselbst absolviert und verbrachte als deren Pensionär einige Jahre in München, Italien und Frankreich, wo er sich den neuen Meistern der realistischen Freilichtmalerei an-

schloß. Dieser Richtung blieb P. bis an sein Lebensende treu; das Schaffen Poljenoffs und seine hohe künstlerische Kultur waren von bedeutender Wirkung auf die jüngere, russische Malergeneration, als deren Lehrer P. an der „Moskauer Kunstschule" von 1882 bis 1895 tätig war. Er gilt mit Recht als einer der Schöpfer des modernen russischen „paysage in time", das später von Levithan, Ssjeroff, Korowin u. a. zu so hoher Blüte gebracht wurde. —
Zu erwähnen ist noch, daß W. Poljenoff auch zu der früsten Gruppe moderner russischer Theatermaler gehörte, die sich einst um den Moskauer Mäzenaten S. J. Mamontoff geschart hatte. P. Ettinger

Seit Mitte August hat Geheimrat W. Waetzoldt, der neu ernannte Generaldirektor der Berliner Museen, die Amtsgeschäfte seines neuen Ressorts übernommen. Das bisher im Kultusministerium von ihm betreute moderne Kunstreferat ist Ministerialrat Dr. Ernst Gall übertragen worden.

Anläßlich des 75 jährigen Jubiläums des Germanischen Museums, das Mitte August in Nürnberg festlich begangen wurde, hat die Bayerische Staatsregierung den beiden ersten Direktoren Dr. Zimmermann und Dr. Hampe den Titel eines Geheimen Regierungsrates verliehen.

Dr. Alfred Rohde, langjähriger Assistent bei Museumsdirektor Dr. Sauerlandt am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, ist kürzlich als Direktor der städtischen Sammlungen nach Königsberg berufen worden. Hier nämlich besteht die Absicht, die bisherige Galerie mit dem Kunstgewerbe-Museum zu vereinigen, und es ist sehr wohl möglich, daß eine kundige Hand und ein künstlerischer Blick schon aus dem vorhandenen Material eine recht ansehnliche Galerie formen kann. Wenn die Stadt ihrerseits nur halbwegs großzügig die Bemühungen des neuen und außerordentlich befähigten Direktors unterstützt, kann Königsberg endlich das Museum bekommen, das die Provinz Ostpreußen schon seit langem nötig gehabt hätte. Übrigens war Dr. Rohde in den letzten Jahren auch Schriftführer des internationalen Museumsverbandes. n

Meister der Moritzkapelle Nürnberg. Um 1400 Christus am Ölberg
Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

KUNST-LITERATUR

KLASSIKER DER KUNST

BOTTICELLI. Des Meisters Werke in 155 Abbildungen. Herausgegeben von Wilh. von Bode.

SIGNORELLI. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen. Herausgegeben von Luitpold Dussler. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart-Berlin.

Zwei neue Bände der berühmten und längst unentbehrlich gewordenen Sammlung! Jeder wie üblich mit der tiefschürfenden Einleitung des Herausgebers versehen, die in das Leben und Werk des Meisters einführt. Überlegen und fast unbeschwert durch kritische Reflektionen, unglaublich jung im Temperament, schreibt der achtzigjährige Bode über seinen Liebling Sandro, mit dem ihn ein langes Forscherleben verknüpft; tastend, suchend dagegen, oft beinahe zu sehr belastet vom Gepäck kritischen Wägens, sucht der junge Dussler den Weg zu dem Meister von Cortona, der hier zum erstenmal auf breitem Raum eine Gesamtdarstellung erfährt, die in vielen Punkten das Werk dieses Signorelli, des Schülers von Piero della Francesca, neu erhellt. Für Bode ist der Botticelli fest umrissene Persönlichkeit, das Werk, trotz allen Anfechtungen von anderer Seite, sicher greifbar, trotz amico di Sandro und Botticini —. Wie er diesen sensitiven Künstler in die Zeit hineinstellt, wie er ihm in seinen Werken folgt, die durch die Savonarola-Tragödie auf neue Bahnen gelenkt werden, das alles ist so geistvoll, jung und überzeugend dargetan, daß man in der Folge wirklich immer nur diesen Bodeschen Botticelli haben möchte, mit dem durch Kennerblick geschärften Aspekt eines eindeutigen Oeuvres. Dieser Band also der verdienstvollen Serie besteht einwandfrei und ist einer der besten innerhalb dieser Reihe. (Unendlich sympathischer dieser neue „Botticelli" als die ebenfalls von Bode verfaßte Monographie über den Künstler, die vor vier Jahren im Propylaeen-Verlag erschien, der allzu deutlich, gerade im Geistigen, die Merkmale der Inflation anhafteten.)

Anders — wie schon angedeutet — Dusslers „Signorelli". Eine hochverdienstliche Arbeit, trotz jedem „Wenn" und „Aber". Der noch junge Münchner Kunstgelehrte hat sich in sein Thema — man möchte sagen — hartschädelig verbissen. Kein Satz in dieser grundlegenden Einleitung, den man missen möchte, jede Passage vollgestopft mit Wissen und erfüllt von kluger Beobachtung. Aber es fehlt ein wenig die künstlerische Formung des Ganzen, es fehlt noch die gestaltende Kraft, die ihre Akzente richtig zu verteilen in der Lage ist. Dieses scheinbare Manko, das ich bei der Lektüre oftmals empfand, macht dennoch das Buch sympathisch, weil alles im Letzten schwer erarbeitet ist. Ja, man fühlt deutlich, hier ist ein werdender Kenner am Werk; solche Gründlichkeit öffnet Perspektiven. Es steht zu hoffen, daß die souveräne Beherrschung über dem Stoff bei Dussler bald kommen wird. Die Sprache geht noch ein wenig schwer, aber ihr fehlt trotzdem das innere Feuer nicht.

Hier ist unzweideutig eine Hoffnung und die Deutsche Verlagsanstalt soll sich beglückwünschen, daß sie für diesen gar nicht so leicht faßbaren Signorelli in jenem L. Dussler den Bearbeiter fand. Biermann

FRITZ STAHL: WEG ZUR KUNST. Einführung in Kunst und Kunstgeschichte. 1927. Rudolf Mosse. Buchverlag Berlin.

Man durfte sich von vornherein von einem Stahlschen Buche dieser Art versprechen, daß es eigene Wege geht und zu eigenen Ergebnissen kommt. Während die populäre Kunstdeutung entweder eine Einführung in die Kunstgeschichte gab, oder in die Kunst, dann aber mit einer ziemlich engen Begrenzung des Materials nach dem Gesichtspunkt der Lehrhaftigkeit, versucht das Stahlsche Buch eine Verknüpfung beider Methoden.

Dabei weiß natürlich Stahl sehr wohl, daß man in diesen Dingen keine fertigen Formeln und Methoden geben kann. Den Weg zur Kunst, sagt er, muß jeder allein gehen, und wie weit er kommt, wird zuletzt von seinen eigenen Fähigkeiten abhängen. Kunst zu fühlen, Letzten Endes hilft nur die eigene Anschauung, aber man kann dazu erziehen, daß diese Anschauung bewußt wird, daß Ordnung und Begriff hineinkommt, und daß der Blick auf das Wesentliche des Kunstwerkes geht. Den Weg zu dieser wirklichen Anschauung und damit den Weg, der eigentlich zur Kunst führt, kann man weisen.

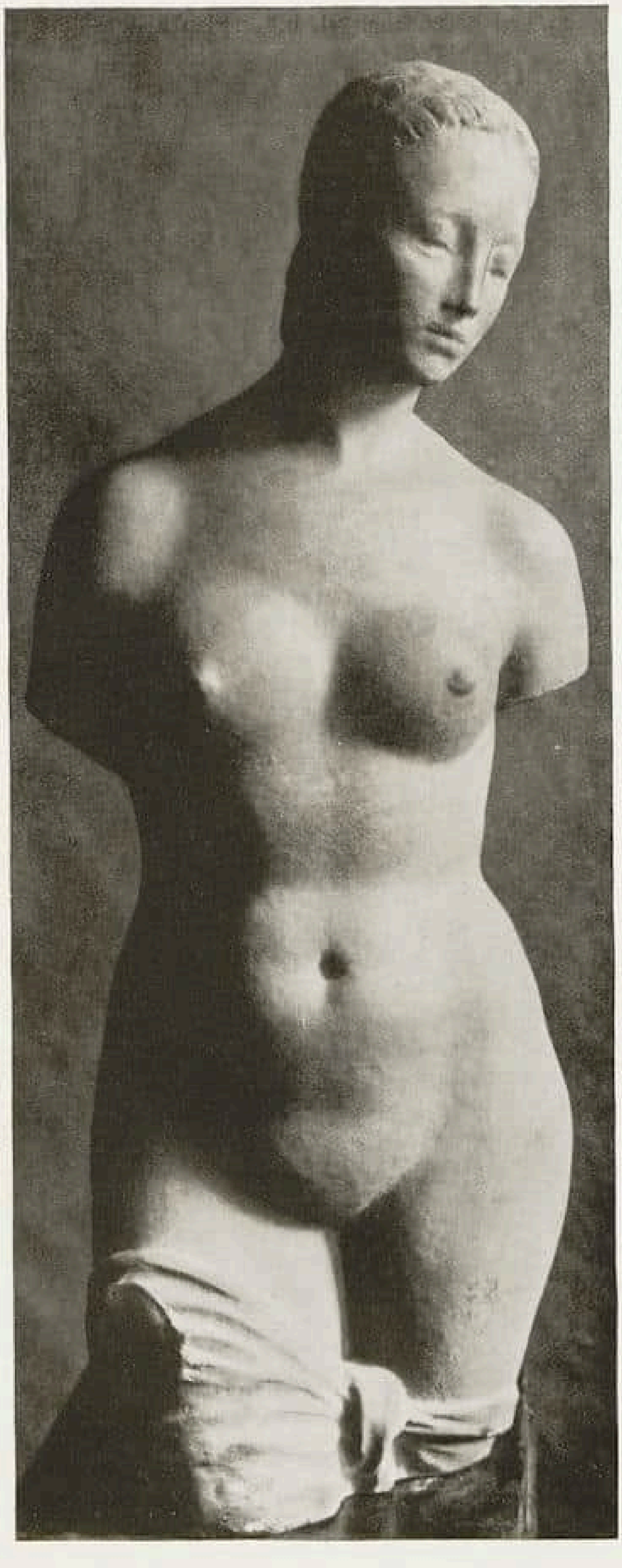
Das kann man nun verschieden machen, und ich glaube nicht, daß man in höherem Maße wegweisend wirken kann, als es der Vortrag über „Rembrandt als Erzieher" tat, in dem Heinrich Wölfflin es einmal unternahm, an den Selbstkorrekturen Rembrandts, d. h. an seinen verschiedenen Redaktionen desselben

Georg Kolbe Sitzende
Aus der Ausstellung der Galerie Ferd. Möller in den neuen Räumen in Berlin, Schöneberger Ufer 38

Themas, die Erkenntnis und Entwicklung des größten Künstlers als vorbildlich für Kunst überhaupt zu zeigen. Überhaupt tut Stahl in seinem Buche der offiziellen Kunstforschung doch unrecht. Gerade die Kreise um Wölfflin haben ein Begriffsinstrumentarium geschaffen, das für das künstlerische Nacherlebnis von Stilen wesentlich feinere und schärfere Hilfsmittel gibt, als sie Stahl selbst verwendet, und ich möchte doch meinen, daß es ohne bewußte Verwendung dieser „Grundbegriffe" nicht abgehen wird, wenn man einem weiteren Kreise die Augen öffnen und den Weg zur Kunst weisen will: Es ist charakteristisch, daß gerade die Partien des Stahlschen Buches, die in dieser Beziehung die gelungensten sind, sich auch dieses Instrumentariums und dieser Begriffe in gewissem Umfange bedienen, wie eben zu allen Zeiten einige Begriffe so zu Koordinaten geistiger Tätigkeit werden, daß sie auch da noch durchscheinen, wo sie im Bewußtsein des Autors gar nicht die Rolle der Hilfskonstruktion gespielt haben.

Beanstandungen von Einzelheiten vorzubringen, erübrigt sich an dieser Stelle. Sie wür-

den überdies nur da zu erfolgen haben, wo Grundsätzliches in Frage kommt, das heißt, wo Geschichte, zu sehr von heute gesehen, falsch interpretiert wird. Es sind übrigens nur wenige Punkte, und an der Eigen- und Neuartigkeit des Buches ändern sie nichts. Das Neue und Eigenartige des Buches zeigt sich schon in der Einteilung. Es zerfällt in zwei große Teile, einen analytischen und einen synthetischen, und es ist bemerkenswert, daß der analytische weder mit einer Theorie vom Ursprung der Kunst noch mit einer solchen vom Begriff des Schönen beginnt, überhaupt nicht mit ästhetischen Spekulationen, sondern mit einer sehr sachlichen und klugen Erörterung des Verhältnisses von künstlerischer Konzeption und Handwerk, wobei auf Kosten des falschen Souveränitätsbegriffes der Künstlerschaft, wie ihn die Romantiker, namentlich die deutschen, verschuldet haben, die Wichtigkeit des Handwerks gerade für die Gestaltung der Kunstform, also der Sichtbarmachung der künstlerischen Idee, dargelegt wird.
Erst dann wird der Leser vorsichtig einen Schritt weiter geleitet: bisher hatte er Kunst, Handwerk und Kunstform sozusagen als einheitliche unteilbare Begriffe kennengelernt, jetzt lehrt man ihn an einzelnen ausgewählten Beispielen aus den verschiedenen Kunstgattungen und Kunstzeiten, wie jedes Thema notwendig ein anderes Gesicht bekommt, je nachdem man sich für ein bestimmtes Material entscheidet, oder gar Fertiges aus einem Material in ein anderes überträgt. Dabei kommt Stahl seine jahrzehntelange Beobachtung künstlerischer Gegenwart zugute, die — bei steter Berührung mit geschichtlichen Studien — immer mit dem Blick aufs Wesentliche und einem überaus empfindlichen Qualitätsgefühl geübt wurde. Das mag auch dazu geholfen haben, daß Stahl fast völlig ohne Fachausdrücke auskommt, und das Ganze ist wieder ein Beweis dafür, daß gerade in der Kunsterziehung die wertvollsten Leistungen niemals von denen stammen, die nur Fachleute sind, sondern immer nur von solchen, die im Herzen der Kunst gegenüber immer die „Liebhaber“ blieben.



W. Lehmbruck † Staatstorso
Ausgestellt in der Galerie Ernst Arnold, Dresden

Mit diesen Lehren und Erfahrungen ausgerüstet kann der Leser dann an den syntheti-

schen Teil herangehen, d. h. an den historischen, in dem Stahl mit außerordentlich guter Beherrschung des weitschichtigen Stoffes und bei guter Wahl der Höhepunkte und oft ausgezeichneten Charakteristiken der einzelnen repräsentativen Meister den zeitlichen Ablauf des „Kunstgeschehens", wie er sagt, schildert. Auch hier geht er wenig begangene Wege in Einteilung und Gruppierung. Zuerst kommen die Stile der antiken Welt, die schöpferischen, Orient und Griechenland, dann der mehr organisierende Roms, und es ist vorzüglich, wie unter dem Formalen der innere Charakter dieser Kunstzeiten durchscheint, das beherrschende Grundgefühl, und wie der Leser lernt, in den Änderungen der Kunstform auch die des zugrunde liegenden Welt- und Lebensgefühls zu spüren. Überall wird er auch auf die politischen und geistigen Bedingtheiten der einzelnen Stile hingewiesen und lernt z. B. die altchristliche Kunst aus dem Dienste mit begreifen, den sie dem neuen geistlichen Imperium zu leisten hat. Überall steht aber die Kunst f o r m voran, und die Hintergründe lassen nur die Formen und ihre Entwicklung deutlicher und verständlicher sprechen.
Bei der Kunst der neuen Nationen wird die übliche historische Abgrenzung verlassen, und der Verlauf im Norden von dem Beginn der romanischen bis zum Ende der gotischen Zeit als ein organisches Ganzes zusammen genommen, ebenso wie der Süden vom Trecento bis zum Ausatmen der Renaissance. Die Renaissance im Norden wird dann gesondert betrachtet, als erstes Beispiel, wie eine ursprünglich national und landschaftlich gebundene Form Allgemeingültigkeit auch in anderen geistigen und klimatischen Zonen erwirbt, und dient so als Überleitung zu dem Kapitel der Weltstile Barock und Rokoko, in denen dann die einheitlich gewordene Gefühlswelt eines ganzen Kontinents, unterstützt durch politische Veränderungen, eine einheitliche Kunstform hervorbringt, innerhalb derer die nationalen Verschiedenheiten nicht stärker sprechen, als in den früheren Nationalstilen landschaftliche Besonderheiten. Das alles hat den ungeheueren Wert, daß der Leser ganze Perioden als lebendige Organismen nicht nur begreifen, sondern vor allem empfinden lernt, und man läßt es schließlich auch gelten, wenn gerade in den Gotikabschnitten die Einheitlichkeit des gesamten Ablaufes auf Kosten der doch stark vorhandenen inneren Variation des Stiles übertrieben ist. Wenigstens ist die Eigenart der sogenannten Spätgotik und ihre Bedeutung für den weiteren Verlauf in Deutschland doch wesentlich anders und wichtiger gewesen, und gerade von hier aus würde die deutsche Renaissance weniger fremd, die Entwicklung zu ihr hin weniger brüchig erscheinen.
Übrigens sind gerade die Kapitel über die Gotik der Höhepunkt des Buches. Mag vielleicht begrifflich der Abschnitt über den Süden schärfer in den Formulierungen, klarer in den Abgrenzungen sein, die größte Liebe gilt dem Norden, der Gotik und natürlich Rembrandt, und hier liegen die Leistungen, die in Einfühlung und Ausdeutung zu den besten des Buches rechnen.
Mit dem Rokoko bricht die Darstellung ab. Nicht nur, daß die handwerkliche Überlieferung der Kunst aufhört und die theoretische, die der Akademien, allein an ihre Stelle rückt, entscheidet für Stahl, sondern vor allem die Tatsache, daß nun der einzelne frei von allen Bindungen schafft, nicht mehr aus einer Gemeinschaft heraus und für eine solche. Denn die große wirkliche Kunst ist für ihn da zu Ende, wo sie nicht mehr die Sache einer Gemeinschaft Gleichempfindender, Schaffender und Genießender, ist.
Man kann verschiedener Meinung darüber sein, ob ein derartig tiefer Einschnitt nicht doch etwas zu Dogmatisches hat und ob nicht vielmehr vor allem der Unterschied darin liegt, daß die Verteilung der Gemeinschaftsgruppen zeitlich und räumlich anders geworden ist. Man kann sich überhaupt, und das weiß Stahl ja selbst am besten, auch noch andere Wege zur Kunst denken, die mit dem ganzen verfeinerten Begriffsinstrumentarium, das die neueren Einzeluntersuchungen geschaffen haben, nun einmal die Entwicklung nach formalen Themen verfolgte. Aber solche Wünsche und andere, die sich auch noch gelegentlich des Stahlschen Buches einstellen, deren Erörterung aber zu weit führen würde, mindern nicht seinen eigentlichen Wert. Es ist wirklich ein Weg zur Kunst und ein neuer dazu, gewiesen von einem klugen, kenntnisreichen, zuverlässigen Führer, und man kann nur im Interesse der Kunst selbst wünschen, es möchten recht viele seine Hand ergreifen und sich von ihm in das doch recht schwer zu betretende Land führen lassen.

Hans Friedeberger

ALFRED KUHN: DER BILDHAUER HERMANN HALLER. Orell Füßli Verlag Zürich und Leipzig 1927.

In der neuen Reihe von Monographien zur Schweizer Kunst, die der bekannte Verlag in

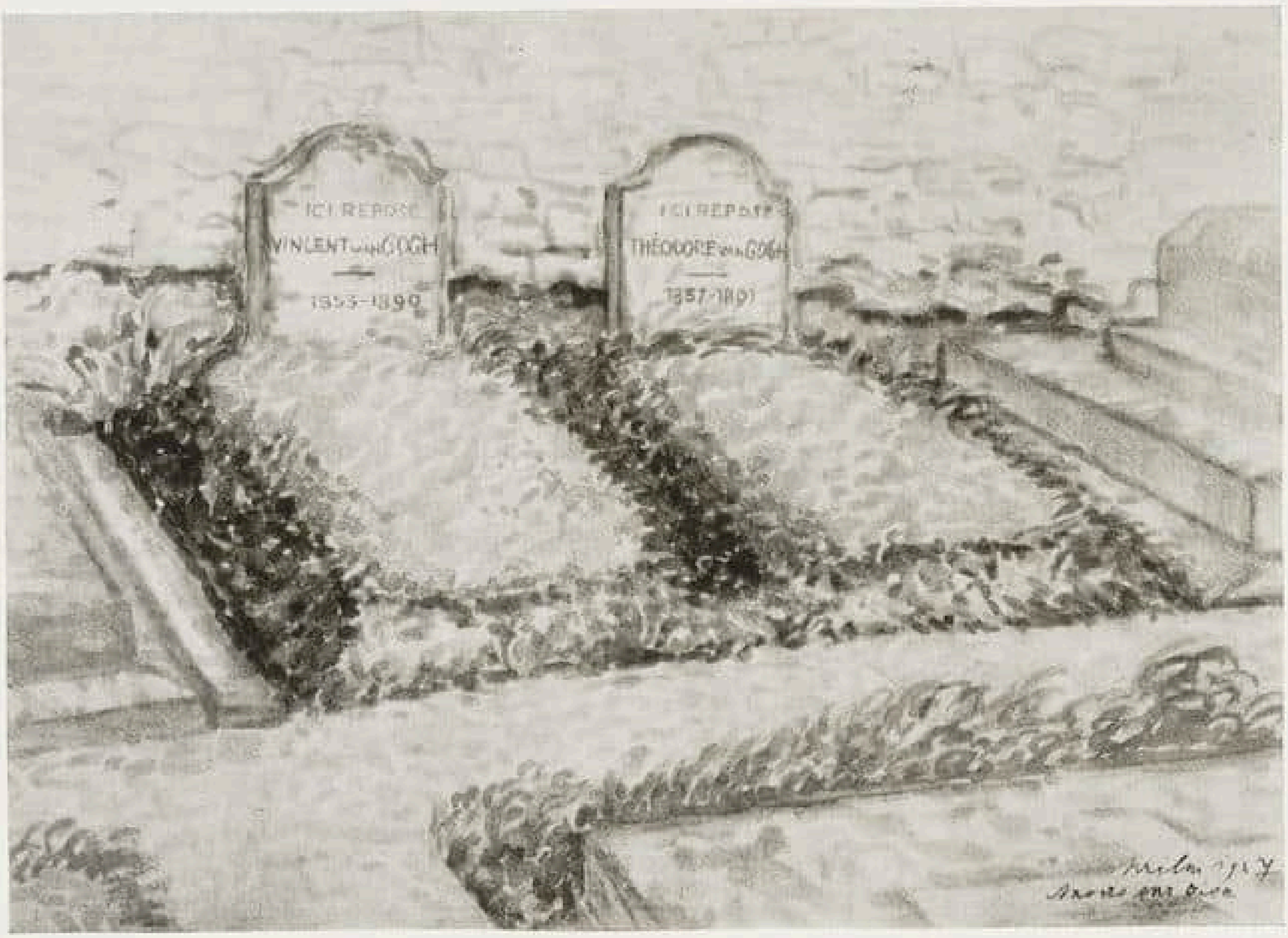
vorbildlicher Form seit kurzem herausgibt, erschien als erster Band eine tiefgründige Arbeit über den älteren Schweizer Maler und Dichter Johann Heinrich Füßli aus der Feder von Arnold Federmann, deren besondere Würdigung an dieser Stelle noch nachgetragen werden wird. Band II gilt der Kunst des Schweizer Bildhauers Haller, über den Alfred Kuhn ein kluges Essay geschrieben hat. Er gibt ihm eine vielsagende Dreiteilung: Prologus — Vita — Dialogus. Vorspruch ist kontemplative Vorbereitung auf das Werk eines der seltenen Menschen, die im Diesseits bereits die Gefilde der Seligen fanden und die als Lyriker das Loblied auf die Natur anstimmten. Dialogus die kritisch-ästhetische Auseinandersetzung zwischen dem Betrachter und dem Künstler selbst, eine geistvolle Unterhaltung, die letzte Fragen künstlerischen Schaffens überhaupt berührt. Eingefügt ist in diesen reizvollen Text eine Fülle von hervorragenden Wiedergaben, teils in Gravüre, teils als Autotypien nach den besten Schöpfungen Hallers, dessen Werk — wie man weiß — längst eine europäische Angelegenheit ist. Als Ganzes präsentiert sich das Werk somit in seltener Vollkommenheit. Ein Genuß, der Betrachtung des Schriftstellers zu folgen, ein beinahe noch größeres Fest, das graziöse Werk des Bildners auf Grund erstklassiger Wiedergaben immer von neuem zu genießen.

Biermann

L. CONTON: TORCELLO. Venezia, Stab. Grafico U. Bortoli 1927.

Verfasser dieses Büchleins, der Direktor des Provinzialmuseums in Torcello, schreibt mit Gründlichkeit über den kunsthistorisch berühmten Dom der Insel, weiß aber auch über längst verschwundene Bauten viel Neues zu berichten. Selbstverständlich liegt das Hauptgewicht auf der romanischen Kathedrale mit ihrem wichtigen Mosaikschmuck. Conton hält die Mosaiken des großen Weltgerichts für Arbeiten aus dem 9. Jahrhundert, während er jene des Chors in den Anfang des 11. Jahrhunderts setzt. Von Objekten des Museums werden nur die wichtigsten Gegenstände erwähnt: so die Lanze mit Runenschrift, wohl einst Besitz eines longobardischen Kriegers; das Weihwasserbecken mit griechischer Inschrift usw.

L. Brosch



Das Grab Van Goghs in Auvers sur Oise — Aquarell von Hubert Wilm

DIE NÄCHSTEN VERSTEIGERUNGEN

BERLIN

Die Saison eröffnen am 12. September Karl Ernst Henrici und Leo Liepmann & Sohn, die an zwei Tagen die Musiker-Bildnisse der Sammlung Wilhelm Heyer-Köln versteigern. Dazu an 50 Instrumente, Noten und eine Anzahl musikalischer Szenen. Kunstgeschichtlich interessiert unter den Bildnissen vielerlei, nicht nur das schöne Händel-Porträt von Balth. Denner oder unter den Beethoven Bildnissen die prächtige Zeichnung des baltischen Malers G. A. Hippius; es gibt auch sonst viele Dinge, die für den Sammler interessant genug sind, und die ein Studium des Katalogs mit seinen rund 700 Nummern lohnen dürften. — Am 20. und 21. September findet als erste der Herbstversteigerungen bei Rud. Lepke die Auktion der Sammlung Fr. Jacobi-Kiel statt, die bei aller Reichhaltigkeit im Ganzen beachtenswerte Qualität im Einzelnen aufweist. Besonders die Louis XV.- und Louis XVI.-Sitzmöbel, z. T. mit geschnitzten Gestellen, ähnlich auch die Kastenmöbel sind beachtlich. Ferner sei auf die vorderasiatischen Knüpf- bzw. Gebetteppiche des 18. Jahrhunderts verwiesen. Unter den Porzellanen sind China, Delft und Sèvres besonders zu nennen. Hinweis verdienen ebenso die Miniaturen. Den Beschluß machen Bilder des 19. Jahrhunderts, unter denen sich zwei schöne ältere Arbeiten von Gotth. Kuehl befinden.

Am 11. Oktober bringt Rudolf Lepke sodann die Antiquitäten-Abteilung der bekannten Sammlung Kommerzienrat J. Mühsam und die Stoffsammlung Hugo Benario unter den Hammer, über die noch eingehend zu sprechen ist. Es scheint, als wenn auch die Herbst- und Wintersaison dem deutschen Kunstmarkt lebhafte Bewegung bringen wird, zumal auch Firmen wie Paul Cassirer, Hugo Helbing und die angesehenen Versteigerungshäuser im Westen bedeutsame Auktionen vorbereiten. n

BRÜSSEL

Am 26. und 27. September erlebt der belgische Kunstmarkt in der Galerie Georges Giroux eine nicht alltägliche Sensation mit der Versteigerung der berühmten Sammlung A. Finoelst-Paris, die auch zahlreiche Käufer aus Deutschland anziehen wird. Die Bedeutung dieser Sammlung belegt ein wissenschaftlicher, von J. Destrée gefertigter Katalog mit

Pieter Aertszen — Besuch Christi bei Maria und Martha

Bes.: Dr. Gottschewski - Dr. Schäffer, Berlin

Anton Graff Kinderbildnis. Sign.: »Gemalt im Monat April 1795 von A. Graff«
Im Besitz der Kunsthandlung P. Rusch, Dresden und Berlin

150 Textabbildungen und 16 Tafeln, der den Reichtum dieser vielseitigen Kollektion ausbreitet, die durch die Qualität ihrer Stücke — einerlei ob es sich um französische Möbel des 15. Jahrhunderts und Plastiken des 12.—15. Jahrhunderts, um die Limoges-Arbeiten der gleichen Zeit oder die Bilder zumal der frühen flämischen und italienischen Schule handelt. Das Studium dieses wichtigen Katalogs ist grade denen zu empfehlen, die die Originale nicht von Angesicht kennenlernen können. b

MÜNCHEN
In der Galerie Hugo Helbing beginnt die Herbstsaison mit einer am 24. September stattfindenden Auktion moderner Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus mitteldeutschem und Münchner Besitz, darunter der künstlerische Nachlaß des Musikdirektors Steinbach. Es kommen u. a. Werke unter den Hammer von: A. Achenbach, F. von Defregger — ein Bild aus 1872 und Hofers Abschied —, E. Grützner, Herm. Kaulbach, A. von Keller, A. Lier, Karl von Marr, E. Schleich d. Ä., C.

Spitzweg — Eine Frau am Herde mit dem Einfall des Mondlichtes in ähnlicher Auffassung wie beim Sterngucker und eine kleine Fassung zur bekannten Schauspielergesellschaft — Toni von Stadler mit Arbeiten aus verschiedenen Epochen.

BECKMANN-GRAPHIK

Die im Verlag R. Piper erschienenen Radierungen, Lithographien und Holzschnitte von Max Beckmann sind an das Münchner Graphische Kabinett (Leitung: G. Franke), Briennerstr. 10, übergegangen. Das Kabinett übernahm ferner die gesamte Auslieferung des Graphik-Verlages von J. B. Neumann, New York, für Europa. Bekanntlich hat Neumann seit 1911 fast das gesamte graphische Werk von Max Beckmann, ferner Hauptblätter von Heckel, Kokoschka, Meidner, Otto Mueller, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff und vielen anderen in seinem Verlag vereinigt.

ITALIENER-AUSSTELLUNG BEI BOTTENWIESER

Eine kleine, aber durch die Qualität der Objekte und ihren inneren Zusammenhang höchst bemerkenswerte Ausstellung von italienischen Primitiven und einigen Werken des Cinquecento hat Paul Bottenwieser-Berlin in seinen Räumen vereinigt, die mancherlei Überraschung bereithält. An Einzelwerken seien genannt: Von Andrea Vanni eine höchst delikate Madonna mit Kind, dem Triptychon der Sammlung Clark, New York verwandt, eine Muttergottes des Giovanni di Paolo, von dem es an gleicher Stelle noch eine fast reizvollere Madonna in der Glorie gibt, von Antonio Vivarini ebenfalls eine Madonna mit Kind, vor einem Wald sitzend, dem Altar in Parenzo sehr nahestehend, und die Madonna auf dem Mille fleurs-Teppich seines älteren Landsmannes Jacobello del Fiore. Die wunderbare Erhaltung dieser Altartafeln ist nicht minder hervorzuheben wie die Kostbarkeit jeder dieser in einem Raum vereinigten Bilder des Trecento und Quattrocento (Im Mittelpunkt die wunderbar erhaltene Vorderseite eines cassone von Giovanni di Paolo!) Unter den Werken der Hochrenaissance sind hervorzuheben zwei Porträts des Andrea del Sarto (zumal das Bildnis der Lucrezia del Fede, das fälschlich dem Pontormo zugewiesen wurde), ein köstlicher kleiner Montagna „Madonna mit Kind", ein Bonifazio Veronese, der nächste Verwandtschaft mit Tizian offenbart und last not least ein kleinformatiges Porträtstück des Jacopo Tintoretto, Bildnis eines Kardinals in rotem Sessel, das durch Monumentalität der Haltung und wunderbaren Farbenklang überrascht und in einem der nächsten Hefte unseren Lesern in farbiger Reproduktion vorgestellt werden wird. Kein Sammler dürfte sich diese feine, erlesene Ausstellung entgehen lassen.

Biermann

Lit de repos, Louis XVI.

Aus der Versteigerung der Sammlung Dr. Jacobi, Kiel, am 20. u. 21. Sept. bei Rud. Lepke, Berlin

ZWEI BILDER DER ATALANTE-SAGE

VON PAUL SCHUBRING

Die beiden hier abgebildeten, höchst reizvollen Cassoni-Bilder behandeln den Stoff der Atalante-Sage, nach Ovids Metam. X 560 und ars amandi 2, 185. Diese Sage kommt besonders oft auf Veroneser Truhenbildern vor und wir werden sehen, daß auch diese Bilder veronesisch sind. Vielleicht hat man in Verona in dem Kreis, den Guarino, der große Humanist, leitete, diese Sage mit den jungen Schwestern Julias fleißig gelesen und, vom Lehrer unterstützt, in dem alten Märchen den Widerstreit von Keuschheit und Hingabe, von stolz geschlossener Mädchenknospe und freudig geöffnetem Thalamos mit inniger Anteilnahme begriffen. Ich habe es selbst erlebt, als ich mit meinen Töchtern und deren Freundinnen Ovid las, wie die jungen Herzen staunten über die Allgemeingültigkeit der hier klug verhüllten Lebensregeln und die edle Weisheit antiker Welteinstellung. Die Mehrzahl der Cassoni-Bilder ist nur zu verstehen, wenn man sich den Hochzeitstag der jungen Frauen vorstellt, für den diese Bilder gemalt wurden. Guarino war der echte Prinzen- und Prinzessinnenerzieher, sein bekanntester Schüler Lionello d'Este hat als Fürst die Lehren des Alten nicht vergessen; und Isotta Nagarola, seine Mantuaner Schülerin, verzichtete auf die Freuden der Ehe, um sich gelehrten Studien hinzugeben. Wie hoch das Bildungsniveau der Frau in der Renaissance, natürlich nur in einzelnen Kreisen, war, hat Burckhardt in dem verblüffenden Kapitel der Kultur der Renaissance »Die Stellung der Frau« ausführlich geschildert.

Die Geschichte der bötischen Atalante, der Tochter des Schoeneus, war nun in besonderer Weise geeignet, den widerstreitenden Gefühlen junger Frauenherzen Ausdruck zu verleihen, da der Sieg über die Sprödigkeit nicht einen Göttervater benötigt, wie bei Kallisto oder Io, sondern weil der Sieger, heiße er nun Meilanion oder Hippomenes, die Umworbene auf demselben Kampffeld besiegt, auf dem sie bisher allen Freiern überlegen war. Schon die Antike hat sich in der sogenannten »Venus des Esquilin« eine Sportfigur zauberhaftester Frische und Elastizität geschaffen, und ähnlich ist wohl die kurzgeschürzte »Wettläuferin« im Vatikan zu deuten. Die Renaissance hat die Geschichte nicht in Florenz, wohl aber in Ferrara und Verona oft gemalt. Als Beispiel für Ferrara führe ich das Bild im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 115a) von Francesco Cossa an, wo der Wettlauf Atalantes durch die drei goldenen Äpfel der Venus entschieden wird. Verona hat die Sage am ausführlichsten dargestellt in den beiden Bildern des Rudolphinums in Prag (Cassoni Nr. 661, 662) von Domenico Morone. Hier wird auf der ersten Tafel die Eberjagd geschildert, auf der Atalante dem kalydonischen Eber die Wunde beibringt; auf der zweiten legt die von Meilanion überwundene Atalante Speer und Bogen auf Amors Altar nieder; dann weihen die jungen Gatten ihren Erstgeborenen Parthenopaios den Parzen. Eine andere Tafel bei Herrn Weinberger in Wien läßt Amor auf dem bezwungenen Eber reiten.

Unsere beiden Bilder behandeln das Thema wiederum ganz selbständig. Auf dem ersten kommt Atalante aus dem Wald, den gezähmten Eber am roten Bande führend; die Gefährtinnen aus Dianas Gefolge folgen ihr mit der Hundeflagge — der Hund ist Laelaps, den später Kephalos bekommt. Die Mädchen

tragen zum Teil lederne Kappen, die das Haar und die Wangen gegen die Zweige und Dornen schützen sollen. Als Gegenspiel wird links davon Amors Fesselung vorgeführt, die, auf Petrarcas Vorlage ruhend, wir ja sehr häufig auf Truhenbildern und Schachtel-Kupferstichen dargestellt finden. Der liebe kleine Bursche muß den Bogen hergeben, seine Flügel werden ihm geknickt, er soll gar gefesselt werden. All das spielt in einer zauberhaften Hügel- und Waldlandschaft. Junges Grün lacht auf den Kronen der Bäume, saftige Wiesen wölben sich, selig laufen die Hunde, zwitschern die Vögel — sind wir in Mateldas Hain? Auf den Höhen liegt die Burg, in der Atalante bei Schoeneus und Klymene aufwuchs, links eine echte Landvilla im Geschmack Guarinos, der ja darüber geschrieben hat. In der Ferne aber blauen die stolzen Höhenzüge der Alpen, wie sie jeder kennt, der über den Brenner fährt und sich nun der Tiefebene nähert.

Das zweite Bild glaube ich landschaftlicher noch präziser lokalisieren zu können. Hier sind wir am Gardasee, über den die Nachen an steilen Felsen vorbeifahren, etwa bei Sirmione an der Grotte Catulls. Sonst dieselben Höhen, Bäume und Burgen. Diesmal kommt Atalante von links, nicht mehr im dunklen Kostüm der Jägerin, sondern im hellroten Kleid der Braut. Sie führt nicht den Eber, sondern das Einhorn und ist im Begriff, dies treu gehütete Tier der Göttin Diana zurückzugeben. Aber Schrecken befällt sie; wie wird die strenge Göttin solchen Bruch des Jugendschwures aufnehmen? Zumal Atalantes Gefährtinnen stolz und ehrenfest das Wiesel-Banner schwingen? Diana nimmt eben auf dem kleinen Hügel rechts Platz; sie reicht einer Dienerin ihren Schild, eine zweite will ihr den vogelgeschmückten Helm abnehmen, eine dritte reicht ihr das Keuschheitszepter mit dem Wiesel. Hier mischt der Maler Symbole der Athena mit denen Dianas; das kommt bei Cassoni-Bildern häufig vor; beide Göttinnen sind ja Patroninnen der Jungfräulichkeit. Mit Spannung wartet man auf Dianas erstes Wort. Der Dichtermaler will ja zeigen, wie schwer der Jägerin der Abschied von froh durchwanderter Jugend wird. Frau Venus hat gesiegt; aber schwer ist der Abschied von Mädchenstolz und Jagdlust.

Dieser Gedanke ist ja der Renaissancemalerei nicht fremd. Über die Atalante-Bilder in Prag schrieb ich vor vierzehn Jahren: »Die beiden Szenen schildern die mutige Mädchenjugend und den Abschied von der schönen Wildheit am Tage der Hochzeit; neue andere Freuden bieten sich an. Die Wehmut solchen Abschieds wird aber nicht verschwiegen« (Cassoni, S. 371). Ein noch viel bekannteres Bild lebt von dem gleichen zwiespältigen Gefühl, Botticellis Primavera. Die junge gesegnete Frau, die in der Mitte weiter zurück im Hain steht und vorsichtig schreitet, um den »ventre pregnante« zu schonen, sieht in dem von Zephyr gehaschten Wildfang den eignen Jubel früher unbeschwerter Kindertage und ebenso in den drei Grazien jene Schönen, die »selig sind in sich selbst«. Gewiß, der Mutterstand ist der höchste; aber ohne Wehmut kann man nicht an die Tage sorgloser Wildheit denken.

Die Beschreibung der Bilder hat schon mehrfach darauf hingedeutet, wo wir den Maler dieser Truhentafeln zu suchen haben: in Verona, um 1480. Sehr nahe steht unserer Tafel die sogenannte »Verlobung« in Berlin, die dort als »ferraresisch« bezeichnet ist. Schon Berenson hat den Namen Michele de Verona vorgeschlagen; ich bin ihm in den Cassoni gefolgt (S. 374) und habe

BESITZER: KUNSTHANDLUNG EDGAR WORCH vorm. LUDWIG GLENK, BERLIN

MICHELE DA VERONA, 2 CASSONI MIT DARSTELLUNGEN AUS DER ATALANTESAGE, je 26,5×43,5 cm

wahrscheinlich gemacht, daß es sich um die Verlobung des Jason und der Medea handelt. Sicher sind alle drei Bilder in Verona um 1480 gemalt worden.

Die uns erhaltenen Atalante-Bilder sind alle außerordentlich selbständig; keins gleicht dem anderen, es werden ganz verschiedene Szenen ausgedeutet. Auch unsere neuen Tafeln bringen wieder eine neue eigenartige Auffassung. Hier ist der Kontrast symbolisiert in zwei Tieren, einem Eber, einem Einhorn; dazu ein gerichteter Gott, eine richtende Göttin; eine stolze Jägerin, eine betroffene Braut. Wie im antiken Drama derselbe wohlbekannte Stoff, Schüssel vom festlichen Mahl Homers, immer wieder und neu behandelt und akzentuiert wurde, so genügen diesen Veroneser Humanisten ein paar Ovidverse zu einem immer neu gedichteten Hochzeitscarmen. Das Thema von der spröden Braut wird oft gemalt und manchmal, wie in dem Londoner Bild (Nr. 1196) der Botticelli-Schule, rein allegorisch. Hier bei uns wird die Symbolik von der alten, guten, weisen Sage umrauscht, die Eros' Sieg feiert, ohne Dianas strenge Herrlichkeit zu leugnen. Wir Deutschen legen uns immer auf einen bestimmten kategorischen Imperativ fest und verurteilen Entgegenstehendes als minderwertig. Der Atem der antiken Weisheit ist tiefer und gelassener. Dort werden beide Welten anerkannt, nicht miteinander vermischt, sondern gelassen nebeneinander gestellt, nebeneinander verehrt, nebeneinander gepriesen und — gemalt.

D. Velazquez — Die Küchenmagd
Bes.: Goudstikker, Amsterdam

DAS ORIGINAL DER »KÜCHENMAGD« VON VELAZQUEZ

VON AUGUST L. MAYER

Vor etwa 14 Jahren hat Beruete in einem Aufsatz des Burlington Magazins[1] ein Genrebild, darstellend eine Magd an einem Küchentisch, als eigenhändiges Frühwerk des Velazquez in die Literatur eingeführt. Das Bild, in der Sammlung von Sir Otto Beit in London, wurde allgemein als eine der frühesten uns erhaltenen Arbeiten von Velazquez anerkannt. Nun ist vor einiger Zeit ein zweites Exemplar aufgetaucht, das in den Besitz der Firma Goudstikker in Amsterdam gelangt ist. Eine sorgfältige Prüfung der beiden Bilder läßt keinen Zweifel darüber walten, daß das neu aufgefundene Bild das wahre Original ist und das Beitsche-Exemplar nur eine alte zeitgenössische Kopie sein kann. Auf die Tatsache, das Velazquez seine frühen Genre-Bilder von seinen jungen Schülern als Übungsarbeiten kopieren ließ, habe ich mehrfach hingewiesen (so in meiner Velazquez-Monographie, S. 53). Handelt es sich bei den meisten in den letzten Jahren zum Vorschein gekommenen Arbeiten fast immer um Kopien nach bekannten Originalen, so haben wir es diesmal mit dem — in der Geschichte der Rembrandt-Bilder häufiger vorkommenden — Fall zu tun, daß zunächst eine alte Kopie, eine unbekannte Komposition auftauchte, die als Original angesprochen wurde, bis die wirklich eigenhändige Arbeit zum Vorschein kam.

In der Komposition schneidet das Goudstikkersche Bild links etwas früher ab, dafür ist rechts der Mörser und der aufgehängte Korb vollständig zu sehen, ebenso ist die über den Korb gelegte Serviette fast bis zu ihrem rechten Ende wiedergegeben. Das Goudstikkersche Exemplar ist offenbar am linken Rand beschnitten, was sich schon aus den Maßen ergibt: das Londoner Bild 0,55 × 1,12 m, das Amsterdamer Bild: 0,55 × 1,04 m. Im einzelnen sind alle Gegen-

[1] Burlington Magazine Dezember 1913, außerdem abgebildet in allen neuen Auflagen des Bandes »Velazquez« der »Klassiker der Kunst«.

stände viel präziser dargestellt. Auf dem Beitschen-Bild ist aber nicht nur alles flauer, sondern auch die Lichtbehandlung sehr vernachlässigt. Man vergleiche nur einmal im einzelnen die aufblitzenden Lichter auf dem irdenen Geschirr wie auf dem Mörser des Goudstikkerschen Exemplares mit den matten und leeren Stellen auf dem Beitschen Bild. Ganz besonders sei hingewiesen auf die unterschiedliche Behandlung des Kruges, den die Magd in ihrer Hand hält. Abgesehen von der energischeren Lichtbehandlung und der kräftigeren Zeichnung im allgemeinen erkennt man auf dem Goudstikkerschen Exemplar ein Pentiment in der Zeichnung des Krug-Dekors. Natürlich machen sich die entscheidenden Unterschiede bei der Figur der Magd selbst bemerkbar, nicht zuletzt in der Behandlung des Kopftuchs.

Ich benutze die Gelegenheit, um auf ein unbekanntes »Bodegon« in Schweizer Privatbesitz hinzuweisen, das — wohl in Velazquez-Atelier, von einem Schüler ausgeführt — eine Art freier Kompilation des Petersburger »Frühstücks« und des Budapester Genrebildes ist. Vor allem verdient der Kopf rechts deshalb besondere Beachtung, weil er mit der Einzelstudie, gleichfalls in der Petersburger Eremitage weit mehr übereinstimmt als der entsprechende Kopf auf der Budapester Komposition. Die Eigenhändigkeit des Budapester Bildes ist mehrfach in Frage gestellt worden. Angesichts der Tatsache, daß der Petersburger Kopf viel strenger ist als der auf der Budapester Darstellung und der Schüler, der die hier reproduzierte »Kompilation« geschaffen, sich enger an den Petersburger Studienkopf hält, mehren sich die Bedenken.

Werkstatt des Velazquez

Frühstücksbild
Schweizer Privatbesitz

Abb. 1. Rob. van t'Hoff. Haus in Huister Heide bei Utrecht. 1915
Vorderansicht mit überdeckter Betonterrasse. Erste Verwirklichung des heute in Holland herrschenden Stiles. (Aufgenommen August 1926.) G.

ÜBER DAS VERHÄLTNIS VON MALERISCHER UND ARCHITEKTONISCHER GESTALTUNG

(MIT EINER EINFUHRUNG ZUR STIJLBEWEGUNG, HOLLAND)

VON THÉO VAN DOESBURG

Unser Bemühen, die Leser mit den verschiedenen Quellen des neuen Bauens bekannt zu machen, legte uns nahe, auch Théo van Doesburg, den Mittelpunkt der Stijlbewegung ums Wort zu bitten. Das Verdienst des Doesburgschen Kreises, der die eigentliche Kernzelle der holländischen Bewegung bildete, besteht in dem Willen, auf jedem Schaffensgebiet zu den elementaren Grundfragen zurückgegriffen zu haben. Wir haben hier nicht zu fragen, wie weit dies erreicht wurde oder wie unsere eigene Stellungnahme dazu ist. Wir haben hier nur die Konstatierung zu unterstreichen, daß die Stellungnahme Doesburgs unbeirrt und früh erfolgte: 1917 — also zu einer Zeit, in der man in Deutschland etwa das Poelzigsche Schauspielhaus plante. — Wer die längst vergriffenen ersten Stijljahrgänge durchblättert, findet darin die Namen, die heute das Schild Hollands bilden, Oud, Rietveldt, Mondrian usw. Man wird erkennen, daß der Weg vom italienischen Futurismus nach Holland führt (Severini kommt in einer Folge von Aufsätzen über die »Peinture d'avant-garde« gleich im ersten Jahrgang zu Wort und seine und Boccionis Bemühungen um eine »vierte Dimension« in der Malerei bilden wohl den Grundstock zu Überlegungen, die heute noch nicht abgeschlossen sind). Neben diesen Leuten finden wir gleich zu Beginn des Stijls die Architekten Robert van t'Hoff (Abb. 1) und Jan Wils (Abb. 2), die den Einfluß Lloyd Wrights sehr früh — 1915 und 1919 — selbständig umzuwandeln wußten; ferner die Maler: Van der Leck — Vorgänger Mondrians — und den Ungarn Huszar, der heute noch in Holland lebt, als einer der ersten bewußt Reklame mit den Mitteln abstrakter Gestaltung verband und Architektur und Reklame als neue Einheit sah (vgl. Kursaal und Theater in Scheveningen).

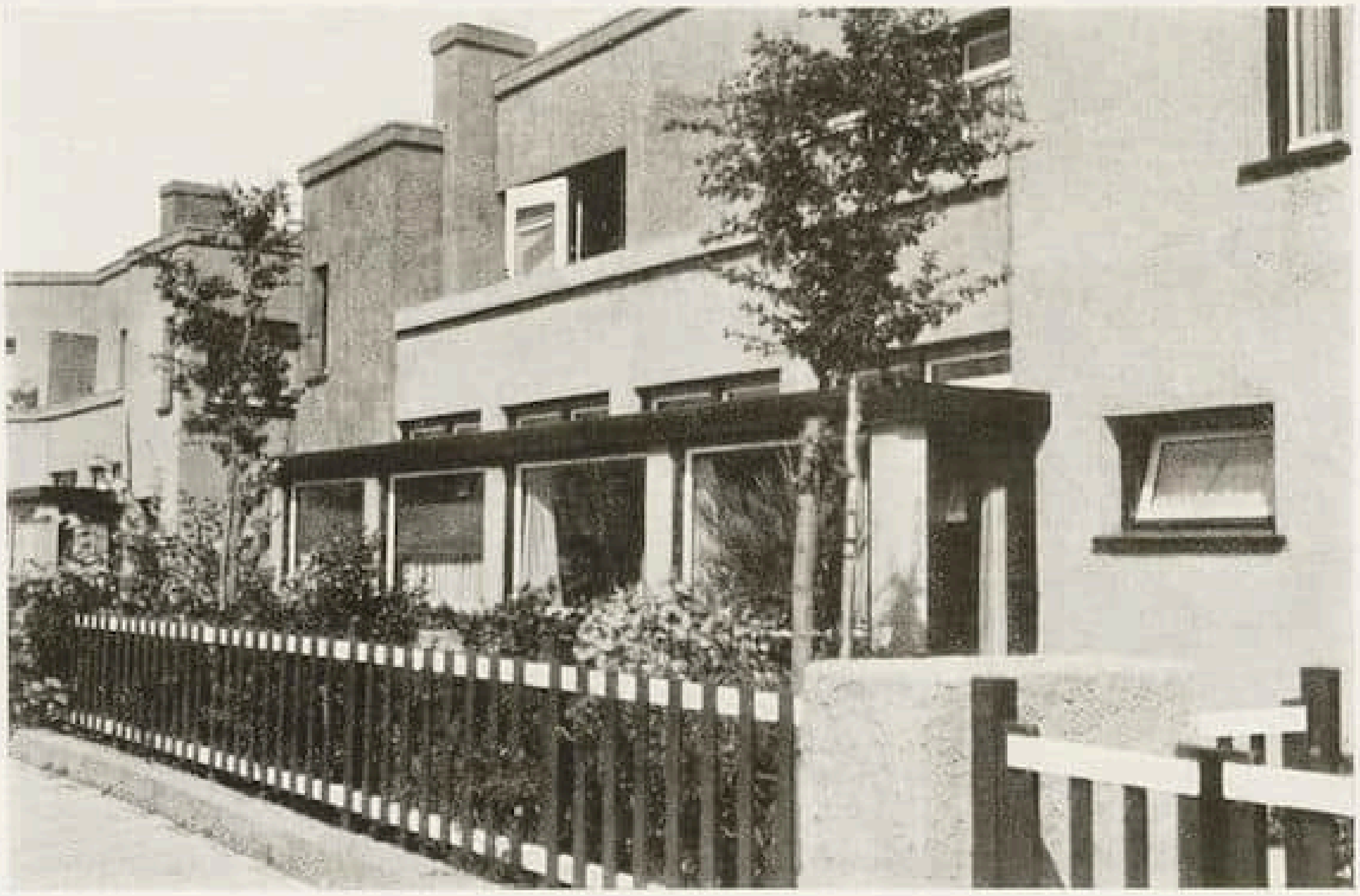


Abb. 2. Jan Wils Siedlung »Papaverhof« im Haag. 1919

Neben Oud's Tuschendykken in Rotterdam (1919), erste größere Siedlung, die sich neuer Formgedanken bediente. Es handelt sich um kleine Beamtenhäuser — Miete 600 Gulden jährlich — von denen ein Compartiment herausgegriffen wurde. Bereits werden breite Fensterreihen verwendet — man kann sie nach unten versenken — und darüber kleinere »Oberlichter«, die, zurückgesetzt, Licht in die Tiefe des Zimmers lassen. (Aufgenommen August 1926.) G.

Auch später erwiesen sich die dünnen Hefte des »Stijl« als griffsicher: Van Eesteren, Mies van der Rohe, Kießler. Und auf anderer Seite: Arp, französische Surrealisten, Hans Richter, Vikking Eggeling, Moholy-Nagy, Man Ray usw. Auch der amerikanische Maschinenmusiker George Antheil fand frühzeitig Gehör.

Hegemann gab in Wasmuths Monatsheften 1925 der Doesburgschen Auffassung, allerdings manchmal bis zur Unkenntlichkeit polemisch durchsetzt, Gehör, die sorgfältigste Zusammenstellung gab wohl die »Architecture vivante«, Herbst 1925, durch ihren Herausgeber Jean Badovici. *Giedion*

Meine um 1916—17 in der Zeitschrift »Die Nieuwe Beweging« erschienenen Aufsätze über die neuen Bestrebungen in der Malerei, dürften der erste Alarmschrei zu einer Neugestaltung der Kunst in Holland sein. Mein Atelier in Leiden wurde allmählich Sammelpunkt jener, die sich für die neuen Aufgaben einsetzten. Im November 1917 gründete ich die Zeitschrift »De Stijl«, in der ich international allen Kräften ein Hörrohr schaffen wollte, die sich mit den neuen Problemen befaßten.

Die große Neugestaltung der Kunst und der Architektur sollte tatsächlich auch eine »Erneuerung« sein und nicht bloß ein Kompromiß mit der Tradition. Wir begnügten uns nicht damit (wie etwa Expressionismus, Kubismus usw.) an der äußersten Grenze der Tradition stecken zu bleiben, sondern bis auf den Grund durchzudringen. Wir wollten die neuen Erkenntnisse auch in die Praxis ziehen und forderten in unseren Manifesten (»De Stijl«, Jahrg. 1, S. 2) auch

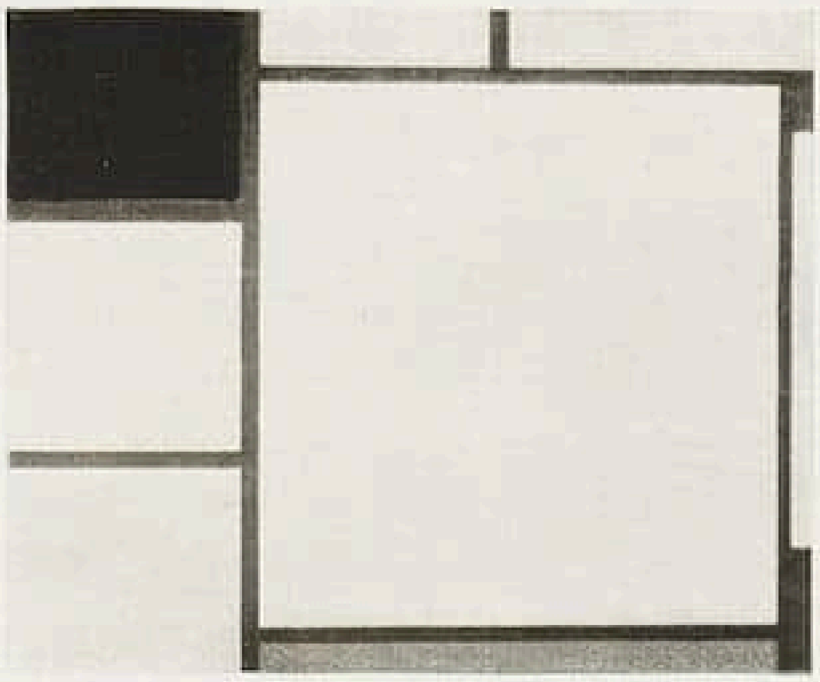


Abb. 5. P. Mondrian. Komposition. 1925

die schöpferisch begabten Menschen anderer Gebiete auf, für ihre Disziplin das gleiche zu versuchen.

Ziele: Durch kollektive Entwicklung einer schöpferischen Grundlage, Kunst und Leben neu zu gestalten. Entwicklung einer kollektiven Persönlichkeit, Schaffung einer gemeinsamen Basis, von der aus das ganze Gebiet der Gestaltung zu organisieren ist. Vollständige Zerstörung des Dekorativen und der »angewandten Kunst«. Dagegen: Aufhebung der Trennung von Einzel- und Gesamtproduktion. Untersuchung bezüglich Material und Konstruktion in Laboratorium und Versuchsräumen. Einbeziehung aller modernen Techniken und Wissenschaften.

Gestaltungssystem: Worauf es uns ankam, war: die Elemente der Gestaltung (Fläche, Farbe, Raum, Funktion, Zeit usw.) klarzulegen. An Stelle individualistisch orientierter Kunst stellte »De Stijl« das System des Entindividualisierens und den Aufbau durch reine Elemente. Die Gestaltung des Raumes ist ohne das Licht undenkbar. Für die Architektur ist das Licht ein Gestaltungselement und zwar das wichtigste. Der organische Zusammenhang zwischen Raum und Material ist nur vermittels des Lichtes möglich[1].

Die architektonische Gestaltung des Lichtes ist ohne Farbe undenkbar. Ohne Farbe ist die Architektur »blind«, ausdruckslos.

Durch eine dekorative Anwendung war die Farbe in der Architektur mißbraucht worden. Die Farbe ist aber dem Menschen ebenso unentbehrlich wie das Licht. In der heutigen Architektur verlangt die Fläche nach Belebung, das heißt nach Gestaltung durch die »räumliche«, reine Farbe.

Farbe und Materialien scheinen mir den gleichen Gesetzen unterworfen zu sein. So wie verschiedene Farben (z. B. rot, blau, gelb), jede für sich, eine besondere Energie vertreten, so vertreten auch die Materialien (Beton, Eisen, Glas z. B.) eine besondere »Energie«; blau und gelb z. B. bilden zwei vollständig entgegen-

[1] Einige Stijlprinzipien hinsichtlich der Architektur: Architektur wird an Stelle von Kunst zu einer Organisationsmethode von Funktion und Material, vermittels elementarer Konstruktion. Erstrebt ist ein Maximum an Spannung, ein Minimum an Mitteln. Die Farbe wird Ausdrucksmittel der architektonischen Dimensionen. Äußerste Konzentration und Optimismus. An Stelle von Lyrik: schöpferische Erfindung, Unterdrückung des Unbestimmten und Sentimentalen.

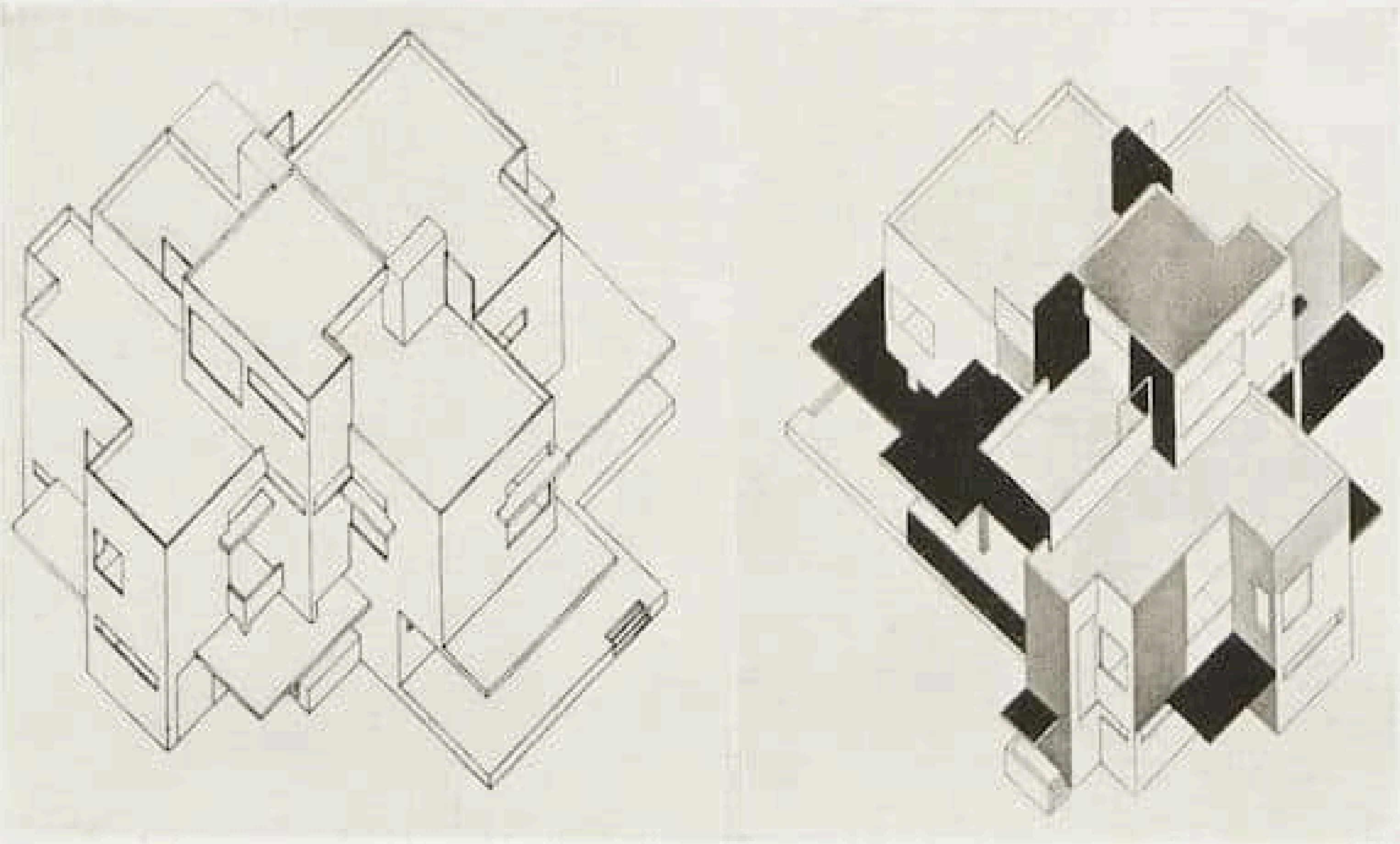


Abb. 4/5. Théo van Doesburg und C. van Eesteren. Projekt einer Villa. 1925
Ohne Farbe Mit Farbe

gesetzte Energien. Diesen Gegensatz nenne ich Spannung. Ebenso entsteht zwischen dem Material »Eisen« und dem Material »Glas« eine gewisse Spannung. Die Wertung dieser Spannung in Raum und Zeit ist ästhetisch wirksam wie die Wertung zweier Farben in Fläche oder Raum.

Man kann die Farbe im Raum erstens dekorativ ornamental verwenden. Bei einer dekorativen Anwendung der Farben handelt es sich um reine Ausschmückung, ohne organischen Zusammenhang mit der Konstruktion. Beide existieren nur nebeneinander. Das Prinzip des Dekorativen und Ornamentalen beruht auf der Wiederholung eines Motivs, eine Wiederholung, welche durch den Faktor »Zeit« hervorgerufen wird. Jede Malerei, welche sich im Raum fortsetzt, also in zeitlicher Ausbreitung begriffen ist, war von jeher durch Repetierung charakterisiert.

Als Reaktion auf die dekorative Anwendung entstand der Ruf »Zurück zur rationellen Konstruktion. Nieder mit dem Ornament!« Für die Farbe war kein Platz, man wollte nur eine graue utilitaristische Architektur. Aber nach meiner Ansicht ist dem modernen Menschen das Bedürfnis an Farben ebenso unentbehrlich wie das Bedürfnis nach Licht und Bewegung. Licht, Farbe, Bewegung, ja sogar Lärm sind wesentliche Lebensfaktoren des modernen Menschen, ich möchte mit Adolf Loos sagen: Sind das »moderne Nervensystem« geworden. Die Nützlichkeitsromantiker aber wollten nur dann die Farbe anerkennen, wenn sie »nützlich« war, und so entstand die zweite Anwendungsmöglichkeit der Farbe: die Rationalistische oder Konstruktivistische: als Verkehrszeichensprache, als Reklame, als Orientierungsmittel, Signal. Man erklärte: das Plakat oder das Verkehrszeichen seien Konsequenzen der modernen Malerei.

Ich kann nicht zugeben, daß die Unterdrückung der Farbe in der Architektur als eine Konsequenz der modernen Architektur angesehen wird. Im Gegenteil, es müßte ein innerer Zusammenhang zwischen Farbe und Raum gefunden

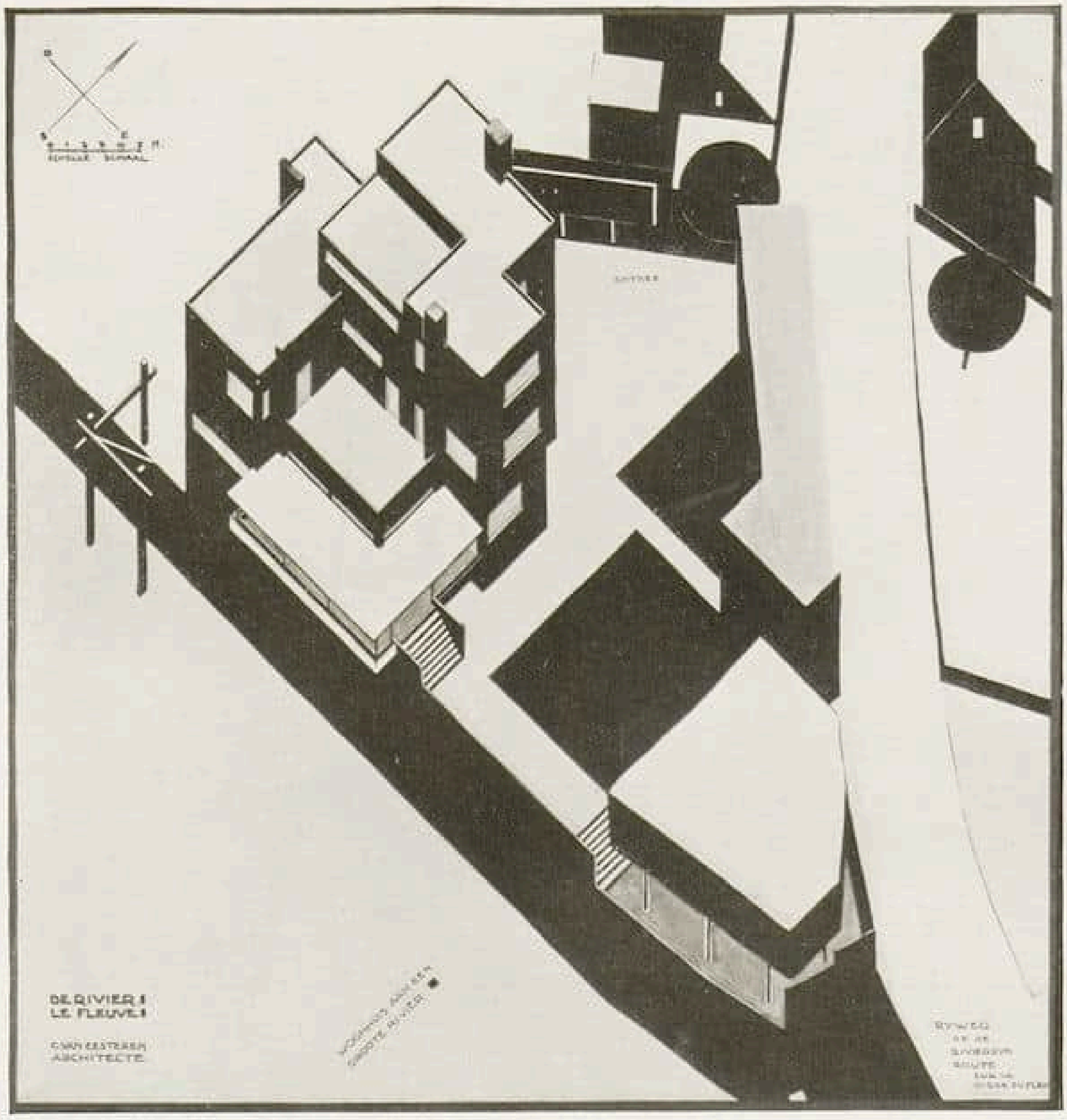


Abb. 6. C. van Eesteren — Haus am Fluß. Entwurf[1]. 1923

LAGE UND KLIMA. Nach Süden und Westen weite Aussicht über breiten Rheinarm (Holland). Nach Norden und Osten am Flußdeich, umsäumt mit kleinen Arbeiterhäusern. Hinter dem Deich die tiefliegenden »Polder«wiesen. Überall viel Wasser. Horizont nach allen Seiten weit. Klima rauh, nicht kalt, aber viel Wind.

DAS HAUS. Wirtschaftsräume komprimiert — Wohnräume locker aneinandergereiht. Raumüberfluß nur, wo man passiv ist, wo man plaudert. Keine Raum- und Arbeitsverschwendung, welche jeden Tag unnötigen Kraftaufwand erfordern. Die Stätten der immer wiederkehrenden täglichen Arbeiten (Kleiden, Toilette machen usw.) sind zusammengedrängt. Mit wenigen Griffen soll man alles erledigen können.

Licht und Schatten so verteilt, daß sie immer da sind, wo man sie wirklich braucht. Sonne beim Aufstehen und Frühstücken, Schatten beim Abendessen. Immer eine windfreie Ecke auf der Terrasse am Fluß, woran die Wohnräume liegen.

Das Vordach über der Terrasse schützt gegen zu viel Sonne im Sommer und gegen den Regen. Die hoch liegenden Fenster über diesem Vordach lassen im Winter die Sonne tief ins Zimmer einfallen. Im Sommer können sie aber mittels Rolladen verschlossen werden.

Das Haus ist nach außen weitgehend offen (Landschaft und Garten bilden mit der Wohnung eine Einheit). Des Klimas wegen ist das Haus, wie das Flugbild zeigt, doch sehr geschlossen — die horizontalen Fensteröffnungen ermöglichen es.

Wand ist da, wo man sie braucht — Licht und Aussicht, wo man sie wünscht.

Früher konnte man all dieses nicht realisieren — man konnte z. B. keine breiten horizontalen Fenster machen. Erst heutige Baukonstruktionen und Materialien ermöglichen, den Wohnbedürfnissen wirklich entsprechende Wohnungen zu bauen. C. van Eesteren.

[1] Wir baten den Architekten C. van Eesteren, Haag, selbst die Erläuterung zu seinem Projekt zu übernehmen und geben sie gern wieder, da sie allgemein gültige Grundlinien enthält. G.

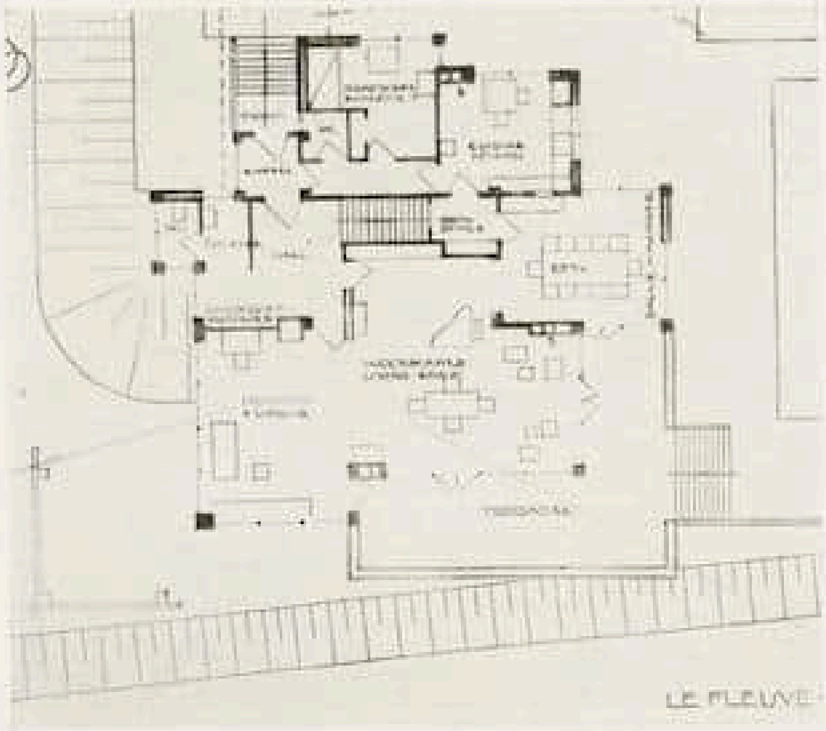


Abb. 7. Grundriß zu van Eesterens Haus
am Fluß. 1925

werden. Ich selbst habe während meiner Zusammenarbeit mit dem Architekten C. van Eesteren (1923) versucht, die Farbe als Verstärkungsmittel der architektonischen Raumgestaltung zu verwenden. Hierbei wurde von jeder »künstlerisch kompositorischen Tendenz« abgesehen. Die den Raum gliedernden Flächen wurden je nach ihrer Lage im Raum durch Farbe betont. Höhe, Tiefe und Breite wurden durch rot, blau und gelb hervorgehoben, die Massen dagegen wurden grau, schwarz oder weiß gestrichen. Die Dimensionen des Raumes kamen lebhaft zur Wirkung. Auf diese Weise war es möglich, die Farbe als Architekturelement zu benützen, ohne daß eine ästhetische Wirkung vorausgesetzt war.

Wir kommen damit zur dritten Anwendungsmöglichkeit der Farbe im Raum, zur »Gestaltenden«. Seit Beginn der Stijlbewegung haben wir diese Frage praktisch und theoretisch zu lösen versucht. Nachdem uns das Bild in der Malerei nicht mehr eine in sich abgeschlossene individuelle Ausdrucksform unserer Privaterlebnisse war, kam die Malerei mit dem Raum, und was noch wichtiger war, mit dem Menschen in absolute Berührung. Es entstand eine Beziehung von Farbe zum Raum und von Farbe zum Menschen. Durch diese Beziehung vom »Bewegenden Mensch« zum Raum ergab sich eine neue Empfindung in der Architektur: die Empfindung der Zeit nämlich.

Die Fährte des Menschen im Raum (von links nach rechts, von oben nach unten, von vorn nach hinten) wurde für die Malerei in der Architektur von prinzipieller Bedeutung. Wurde der Mensch durch das statische Bild an einen bestimmten Punkt gefesselt, hat die dekorative Malerei ihn schon für einen kinetischen »linearen« Ablauf im Raum empfindlich gemacht, so will ihm die gestaltende Raumzeitmalerei ermöglichen, den ganzen Inhalt des Raumes zu empfinden (malerisch, optisch-ästhetisch). Diese Empfindung war ebenso neu wie die erste Empfindung einer Flugzeugfahrt im freien Raum.

Es handelte sich bei dieser Malerei nicht darum, den Menschen um bemalte Wandflächen herumzuführen, damit er die malerische Entwicklung des Raumes beobachten könnte, sondern: um eine zusammenwirkende synoptische

Abb. 8. C. van Eesteren und Théo van Doesburg Entwurf. 1924
Läden, Café-Restaurant und Wohnungen in Haag

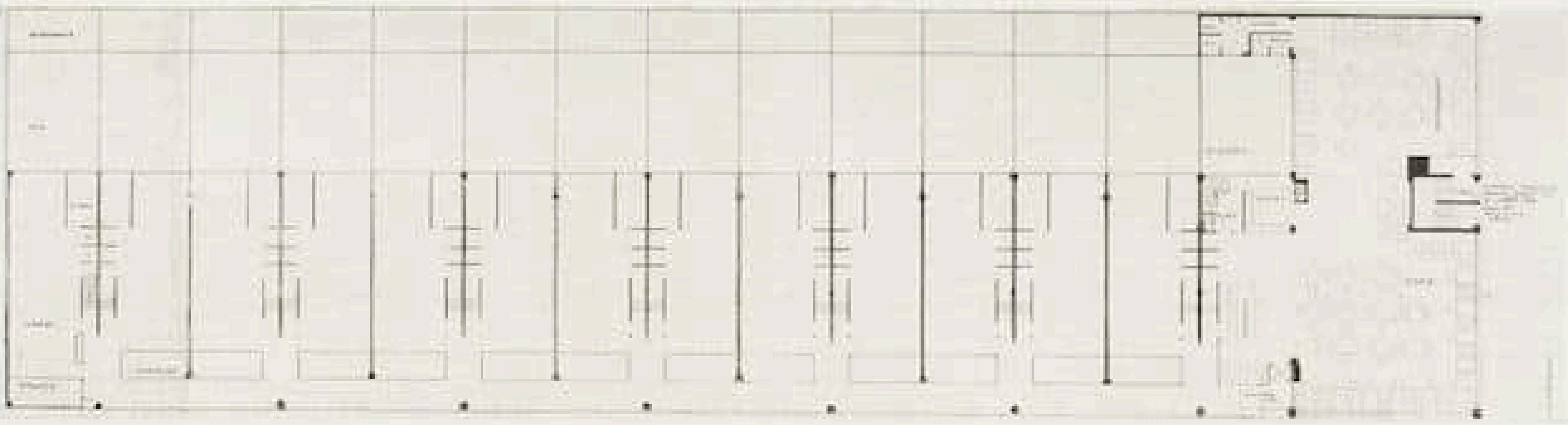


Abb. 9. C. van Eesteren und Théo van Doesburg Entwurf. 1924
Läden, Café-Restaurant und Wohnungen in Haag. Grundriß I. Stock

Wirkung von Malerei und Architektur hervorzurufen. Um das zu erreichen, mußten die bemalten Flächen sowohl architektonisch als malerisch zueinander in Beziehung stehen, ein einziger Körper werden. Konstruktion und Komposition, Raum und Zeit, Statik und Dynamik in einem Griff gefaßt. Die gestaltende Raum-Zeitmalerei des 20. Jahrhunderts ermöglicht dem Künstler, seinen großen Traum zu verwirklichen: Den Menschen statt vor — in die Malerei zu stellen.

ZUR NEUORDNUNG DES BADISCHEN LANDESMUSEUMS

Die Einrichtung des Badischen Landesmuseums im Karlsruher Schloß ist nunmehr beendet; nach siebenjähriger, durch die Nöte der Inflation gehemmter Arbeit, ist Deutschland um ein repräsentatives Museum reicher geworden.

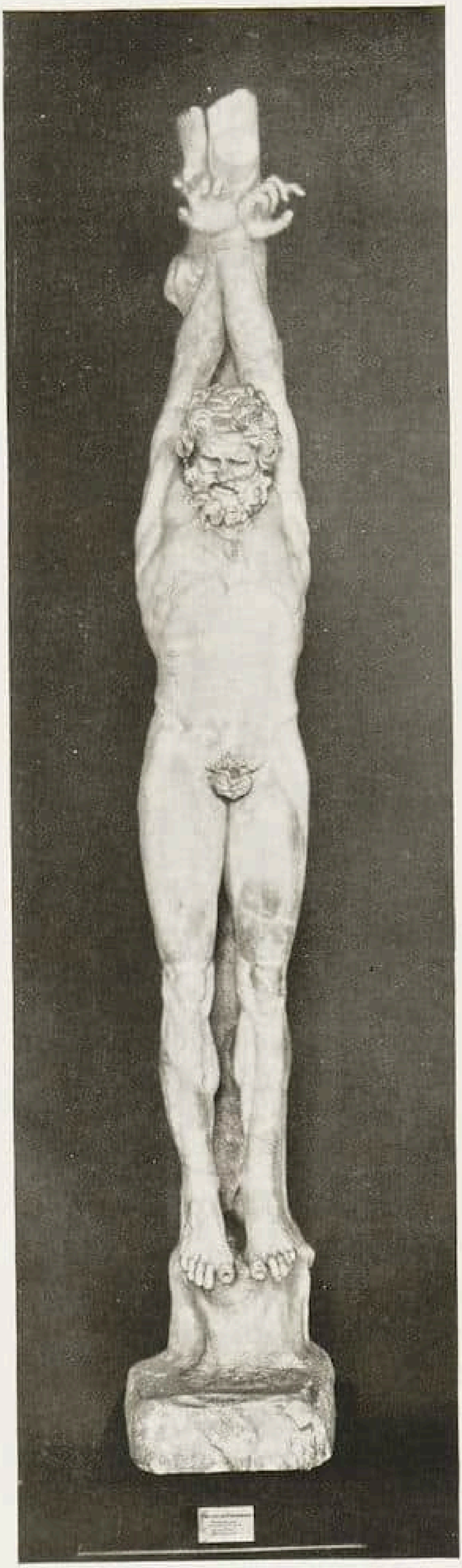
Ob man ein Schloß als Museum einrichten kann, ist ja ein Problem; ein Museum, das weder als Behausung eines Privatmannes noch als Wohnsitz eines Fürsten wirken darf, soll seinem Inhalt nur als würdiger Rahmen dienen, der den Wert des Inhalts hervorhebt ohne ein besonderes Interesse zu beanspruchen: weil nämlich in einem Museum die Dinge zu ästhetischer Betrachtung und wissenschaftlicher Bearbeitung aufbewahrt werden, stört in seinen Räumen der Eindruck der Wohnlichkeit.

Das Karlsruher Schloß mit seiner Rokoko-Louis-Seize und Weinbrenner-Innenarchitektur ist als Museumsbau recht geeignet: die objektive Strenge, die wir für die Ausstattung von Sammlungsräumen verlangen müssen, ist schon deshalb überall gewahrt, weil in keinem von den Sälen und Zimmern sich ganz hohe Qualität der Aussattung dem Beschauer unmittelbar aufdrängt. (Die großen Festsäle werden nicht als Ausstellungsräume verwendet.) Natürlich stehen die antiken Sammlungen vor dem klassizistischen Hintergrund besonders gut.

Auch die Struktur des Schlosses paßt für den neuen Zweck: Säle und Zimmer sind nicht allzu groß, die Beleuchtungsverhältnisse günstig, und ein Rundgang war mit geringfügigen baulichen Veränderungen herzustellen.

Aber auch ein anderer, ideeller Grund rechtfertigt die Einrichtung des Museums im

Erster Saal der italischen u. griechischen Bronzen. Dekoration um 1780. Sopraporten von Feuerbach
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe



Schloß. Das Badische Landesmuseum beherbergt nicht nur die kunstgewerblichen und volkskundlichen, sondern auch die historischen Sammlungen des Landes. Nun erinnere man sich der neuen Aufgaben eines Museums nach dem Umsturz! Während vor dem Kriege die Leitung der kleinen Residenzmuseen abgebauten Kavalieren und der Museumsbesuch höheren Töchtern und denen vorbehalten war, die auf der Reise eine leere Stunde ausfüllen wollten, ist ein Landesmuseum heute zum Hüter der Kulturerinnerung seiner Landschaft geworden. Die Landschaften und die politischen Verbände als ihre Interpreten sind sich ihrer Eigenart und der Besonderheit ihrer Geschichte wieder bewußt geworden; ein Museum, das die Schätze der landschaftlichen Kultur und die Reliquien ihrer Entwicklung behütet, soll ein Symbol der Geschichte des Landes sein; und welches Haus diente dem Symbol besser zur Gestalt als das Fürstenschloß, das über ein Jahrhundert im Mittelpunkt der Geschichte des Landes stand?

Im Badischen Landesmuseum sind die Sammlungen für Altertums- und Völkerkunde[1] und das Kunstgewerbemuseum aufgegangen. Es ist ein Glück, daß im Lande Baden nur ein Museum die Kunst- und Kulturaltertümer des ganzen südwestdeutschen Kreises betreut (abgesehen von der Karlsruher Gemäldegalerie, deren Sammelgebiet scharf begrenzt ist), und daß nicht das Kunstgewerbe, die historischen Altertümer und auch noch die Volkskunst auf verschiedene Museen verteilt blieben. Der Überblick über die Kultur eines Landes ist ja nur möglich, wenn all seine Kulturreliquien in einem Hause vereinigt sind. Ein Kunstgewerbemuseum neben einer historischen Sammlung wäre nur dann zu billigen, wenn der Staat erhebliche Mittel für ein Museum internationalen Charakters aufwenden will. Dieses sollte allerdings die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Landschaft und die bodenständige Volkskunst dem historischen Museum überlassen, damit der Kulturcharakter und das Schicksal der Landschaft würdig und eindrucksvoll dargestellt werden können.

Eine Sammlung, die wie das Badische Museum organisch gewachsen ist, in der jedes Stück Teil hat an dem Geiste oder dem Ge-

[1] Die Sammlung für Völkerkunde wird gegenwärtig in den alten Räumen neu geordnet.

Römisch-hellenistischer Marsyas
1883 bei Marino gefunden
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

Ecce homo

Mater dolorosa

Glasgemälde nach Entwürfen von Hans Baldung Grien

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

schick des Volkes und der Landschaft, macht einen so viel tieferen Eindruck als alle Museen vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, deren Inhalt mit den ungeheuren Mitteln mehr zusammengeraubt als zusammengekauft ist, daß man die dort befindlichen Renommierstücke gern entbehrt.

Die Geschichte der Karlsruher Sammlung reicht weit zurück. Manches von den Beständen der fürstlichen Waffenkammer, die sie beherbergt, stammt noch aus dem 15. Jahrhundert. Daß die Mörser und Geschütze fehlen, ist charakteristisch; eine höfische Waffenkammer enthält natürlich fast nur das künstlerisch verzierte Prunkgewehr. — Der eindrucksvollste Besitz des Museums ist die „türkische Rüstkammer", Schätze, die Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden den Türken in der Schlacht bei Salankamen (1691) abnahm. Der aus Bergkristall geschnittene Löwenkopf, eine fatimidische oder eijubidische Arbeit aus dem 11. nachchristlichen Jahrhundert, der ehemals in einem Palastraum als dekorativer Wasserspeier verwendet wurde, ist ein Unikum im europäischen Kunstbesitz. — Die Antikensammlung, unter deren guten Stükken der 1883 bei Marino gefundene römisch-hellenistische Marsyas auffällt, wurde schon vom Großherzog Leopold angelegt, der in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts einen Diplomaten mit Erwerbungen in Italien beauftragte. — Die exquisiten Bronzen (man bewundert vor allen einen herrlichen etruskischen Rükkenharnisch) wurden 1853 von diesem, dem Major Maler, an Baden verkauft. — Unter den ägyptischen Altertümern überragt der bronzene Sperber alles andere an Monumentalität. — Überhaupt, die Säle im Erdgeschoß mit den griechischen, italienischen und ägyptischen Kunstwerken machen vielleicht den besten Eindruck im Museum. (Der Bronzensaal, der auch als Raum gewürdigt werden muß, ist aus der Zeit um 1780, die Sopraporten sind von Feuerbach gemalt, als er noch Schüler von Couture war.)

Die Türkenbeute, in einem Prunkraum des Erdgeschosses wie zu einer großartigen Parade aufgestellt, kommt mit Schabracken und Rüstzeug ausgezeichnet zur Geltung. — Das magere Material der stadtgeschichtlichen Sammlung ist vor den zartfarbigen Wänden geschickt angeordnet. — In der volkskundlichen Abteilung, die unter anderem auch eine Reihe von Schwarzwälder Stuben besitzt, ist mit

Kachelofen aus Kloster St. Peter von Hans Kraut in Villingen (1532—92) Bad. Landesmuseum, Karlsruhe

Recht auf eine ästhetisierende Anordnung verzichtet. Bei der Derbheit der einzelnen Stücke läßt man die Masse sprechen. Manches Provinzmuseum, dessen Besitz sich fast ganz auf die Volkskunst und die Realien der Volkskunde beschränkt, könnte sich diese Abteilung des Badischen Landesmuseums zum Vorbild nehmen! — Die immerhin recht ansehnliche mittelalterliche Abteilung besitzt eine Reihe guter Plastiken und die beiden sehr schönen Glasgemälde nach Entwürfen von Hans Baldung Grien. — Von den Denkmälern des Landes wäre vielleicht noch der prächtige Kachelofen aus dem Kloster St. Peter, ein Werk des Villinger Töpfers Hans Kraut (1532 bis 1592) besonders zu nennen.

Das Museum ist, mit Ausnahme der nach Materialien geordneten kunstgewerblichen Sammlung, nach Epochen gegliedert. Topographische und materialbedingte Untergruppen vermitteln die Kenntnis der Entwicklung. Die Aufstellung in den Schränken und Kästen ist geschmackvoll, locker und nimmt Rücksicht auf die Gerätformen. Die Dolche der Türkenbeute zum Beispiel liegen schräg in den Kästen, weil eine starre Aufreihung dem Sinn ihres graziösen Schwunges widersprechen würde. Allzu tiefe Schränke oder gläserne Borde, wo wir lieber farbige, mit Stoff bespannte Borde und Hintergründe, die den Dingen (abgesehen natürlich vom Glas!) ein ganz anderes Relief geben, verwendet sähen, müssen wir den Umständen auf die Rechnung setzen; die „maßgebenden Instanzen" bewilligen immer zu wenig Geld, deshalb werden alte Schränke, die nichts kosten, wieder verwendet. Jedoch die meisten Schwierigkeiten hat man in Karlsruhe besiegt, und nur weil die Aufstellung so gut ist, merkt man das Unzulängliche an, damit sie noch besser werde.

Die Karlsruher Sammlung ist geschmackvoll, aber nicht geschmäcklerisch aufgestellt. Anordnung und Hintergrund machen die Dinge nicht kostbarer als sie wirklich sind. Das einzelne Stück wird durch die Aufstellung nur hervorgehoben, nicht aber in seiner Wirkung gefälscht.

Ein Führer durch das Badische Landesmuseum ist noch nicht erschienen. Einigen Ersatz hierfür bieten die im Verlag Velten erschienenen, technisch ausgezeichneten Postkarten von Rolf Kellner. Bei den Aufnahmen ist bisher die Antikensammlung stark bevorzugt; aber dem Mangel an Abbildungen nach den guten Stücken der andern Abteilungen wird wohl im Laufe der nächsten Zeit abgeholfen werden.

Carl Schellenberg

PRIMITIVE ITALIENER DER GALERIE BOTTENWIESER

Die drei Bilder, die hier besonders besprochen werden, stellen alle Maria mit dem Kinde dar. Sie sind Arbeiten des Giovanni di Paolo und Sano di Pietro, Maler, die beide im ersten Jahrzehnt des Quattrocento in Siena geboren sind. Sie zeigen die Entwicklung des sienesischen Madonnenbildes im Verlauf von ungefähr fünfzig Jahren: Das reizende Bildchen des Giovanni di Paolo stammt aus dem Ende der zwanziger Jahre, die hockende Maria des Sano di Pietro aus dem Ende der vierziger Jahre und das Halbfigurenbild des gleichen Meisters aus den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts.

Das Motiv der auf einem Kissen am Boden sitzenden Madonna und die darüber schwebende Taube weisen das Bild des Giovanni di Paolo in die früheste Zeit, aus der Werke des Meisters bekannt sind. So findet man eine ähnliche Fassung des Motivs in den beiden ersten datierten Tafeln Giovannis in Castelnuovo Berardenga von 1426 und in der Sammlung Hirsch in Frankfurt a. M. von 1427[1]. Herrscht aber in diesen beiden Bildern noch allein die Art des Taddeo di Bartolo und seiner Schule, so macht sich in dem Täfelchen der Galerie Bottenwieser schon der Einfluß des Gentile da Fabriano geltend, der 1425 in Siena war und allen zeitgenössischen Malern der Stadt den an nördlichen Höfen gepflegten spätgotischen realistischen Stil vermittelte. In diesem Bilde äußert sich Gentiles Einfluß in der Blumenhecke und in dem frei bewegten Verlauf des Marienmantels, der wie ein Dreieck die Gestalt der Madonna umspannt. Wie an einer Stelle des unteren Kleidersaumes der Stoff so umgeschlagen ist, daß das Innere zu sehen ist, scheint auch eine von Gentile übernommene Eigentümlichkeit zu sein. Da nun eine Gruppe von Madonnen des Giovanni di Paolo aus den dreißiger Jahren, wie zum Beispiel die in den Uffizien, bedeutend fortgeschrittener erscheint, wird man das Bild der Galerie Bottenwieser wie auch das in der Art sehr ähnliche der Akademie in Siena (Nr. 206) in das Ende der zwanziger Jahre setzen müssen. Diesem eleganten und feinen Bilde gegenüber erscheint die in der ikonographischen Form ähnliche Madonna mit dem über dem Kopf gezogenen dunkelblauen Mantel von Sano di Pietro ernster und Arbeiten des vorhergehenden Jahrhunderts verwandter. Man kann vielleicht eine Folge der neuen Tendenzen zu Be-

[1] Ausgestellt auf der Frankfurter Leihausstellung 1925.

ginn der Renaissance darin sehen, daß dieser sienesische Maler sich erst an frühere Bilder anschloß, ehe er am Ende seines Lebens, wie etwa in dem dritten Bilde der hier besprochenen Reihe, die Madonna degli occhi grossi zugunsten eines klar geformten Frauenkopfes, wie er dem Geschmack der Renaissance näher kam, aufgab.

Die Datierung der am Boden sitzenden Maria macht keine Schwierigkeiten, da sie zwischen die datierten Altäre (Nr. 233) der Akademie in Siena von 1447[1] und Nr. 255 der gleichen Sammlung von 1449[2] gehört. Um die Datierung des Halbfigurenbildes zu kontrollieren, vergleiche man es mit dem Altar von 1471 in der Abbadia a Isola in Monteriggioni[3].

J. Trübner

[1] Abb. Trübner, Sano di Pietro, Straßburg 1925, Tafel VI.
[2] Abb. Trübner, Tafel V.
[3] Abb. Trübner, Tafel XIII.

Giovanni di Paolo — Madonna mit Kind und zwei Engeln
Ausgestellt in der Galerie Paul Bottenwieser, Berlin

Sano di Pietro — Madonna mit Kind. 1406–1481 (55×45 cm)
Ausgestellt in der Galerie Paul Bottenwieser, Berlin

BERLIN

In der Neuen Galerie von Schönemann & Lampl, die umfangreiche Ausstellungsräume in der Bellevuestraße bezogen hat, wird eine kleine, aber sehr gewählte Schau von Zorn-Graphiken ausgebreitet. Gleichzeitig werden eine Reihe schöner Bilder des großen schwedischen Meisters gezeigt. Das Unternehmen ist sehr verdienstlich, zumal auf deutschen Auktionen immer nur sehr wenige Zorn-Blätter erscheinen, die dann zu phantastischen Preisen abgehen. Zorn ist ein Graphiker ganz großen Formats. Es gibt heute wohl keinen, der, wie er es getan, das flimmernde Sonnenlicht auf weiblichen Körpern wiedergibt, die Atmosphäre auflöst, alles in Dunst verschwimmen läßt. Man kann Blatt für Blatt betrachten und wird immer von neuem zum Staunen hingerissen von der unvergleichlichen Beherrschung des Handwerks.

Carl Hofer / Selbstporträt Kunstmuseum Düsseldorf
Ausgestellt im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen

Diese Bewunderung hält nicht stand bei der Betrachtung der Gemälde. Hier haben wir ein vollgültiges Vergleichsobjekt im Werke Corinths. Beide Künstler sind sehr nah miteinander verwandt. Bei beiden eine starke Animalität, eine Freude am saftigen Fleisch, an Jugend, Sonne und Luft, an leuchtenden Farben. Bei beiden dieselbe Technik des ganz flüssigen Naß-in-Naßmalens. Manchmal möchte man bei der Betrachtung einer Hand oder eines Stück weiblichen Körpers, das Zorn gemalt hat, glauben, Corinth habe es geschaffen. Wo aber bei dem großen Ostpreußen eine unvergleichliche Fülle an neuen Bildgedanken besteht, da bewegt sich Zorn in engstem Kreise. Für Corinth war kein Unterschied zwischen Akt, Baum, Strauch und See. Sie alle waren nur Natur, blühendes Gottesgewächs. Wie in der Produktion eines Rubens sind Mensch und Landschaft völlig zusammenempfunden, nirgends voneinander zu trennen. Bei Zorn ist es immer wieder ein bestimmtes weibliches Modell, das gezeigt wird, sicher brillant gemalt, bezaubernd in seiner blühenden Erscheinung, aber doch oft in der Mache nahe dem Virtuosentum. Immer wieder werden die funkelnden Lichter aufgesetzt, selten das rote Band oder Tuch vergessen und ein neutrales Grün irgendwo als Folie. Die Landschaft nimmt eine zweitrangige Stellung ein. Es ist gut, daß man die Möglichkeit hat, sich über all dies einmal richtig klar zu werden. Wir wissen von neuem, daß Zorn ein Graphiker gewesen ist, wie man ihn lange wird suchen können, und wir haben wiederum die Bestätigung erhalten, daß wir in Corinth ein Genie besaßen, das noch immer in seiner ganzen Größe nicht genügend gewürdigt ist.

Kuhn

KOKOSCHKA IN ZÜRICH

Das Kunsthaus zeigt mit größtem Erfolg die bis jetzt vollständigste Kokoschka-Ausstellung. Ein dokumentarischer Katalog, reich illustriert, gibt ein Bild der Entwicklung. Wartmann besorgte ihn.

Zürich ist der Verschneidungspunkt französischen und deutschen Einflusses. Bilder in Zürich ausstellen bedeutet etwas anderes als sie in Berlin oder Paris zeigen. Auf dem neutralen Hintergrund zeigen sich Fehler und Vorzüge leidenschaftsloser, aber klarer.

Zürich könnte ein unentbehrlicher Verschneidungspunkt werden. Das ist es nicht. Warum? Weil es an Mut fehlt. An Mut zur Erkenntnis, an Mut zum eigenen Urteil.

Ernesto de Fiori Selbstporträt
Ausgestellt im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen

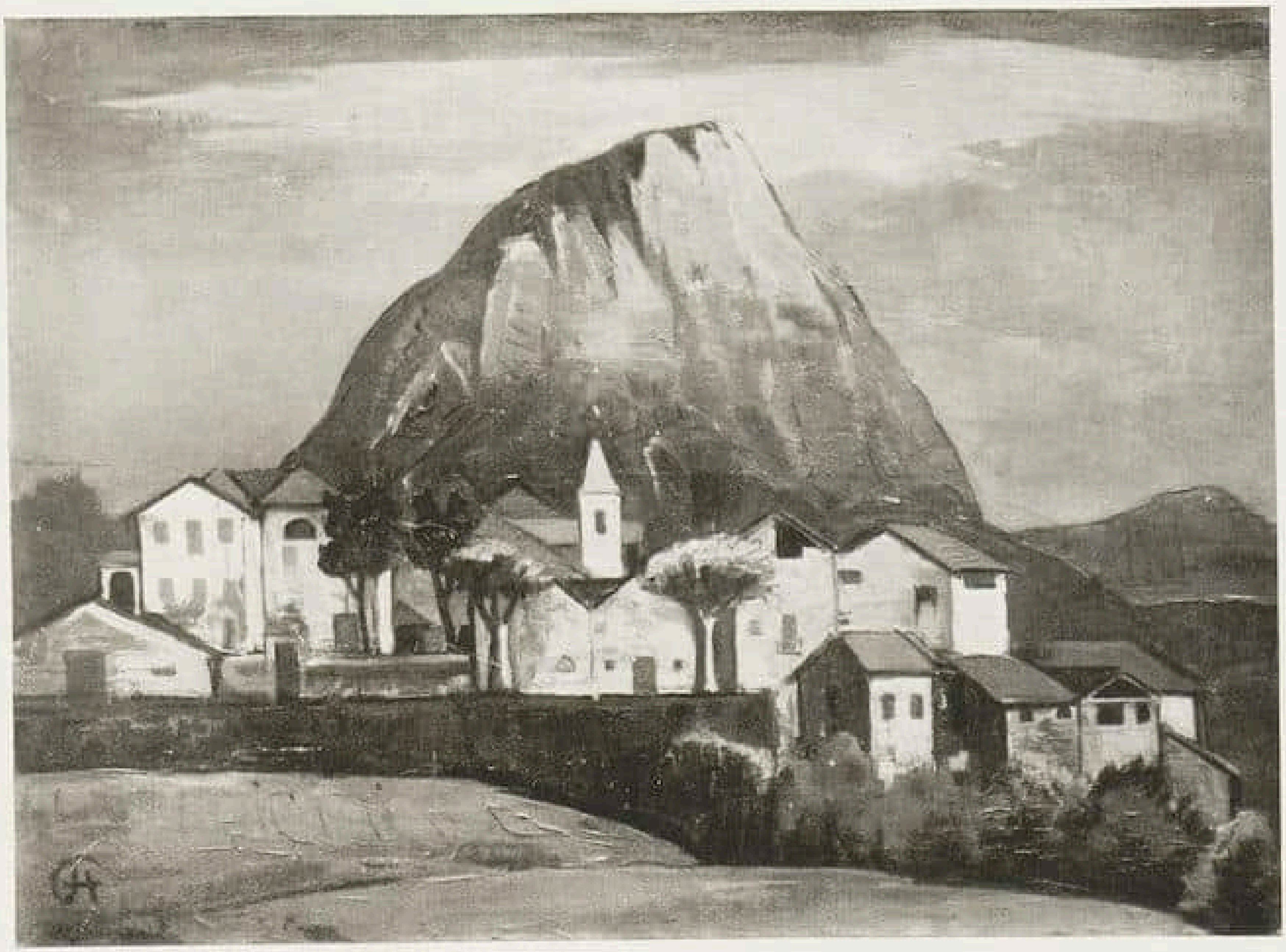
Die Schweizer Sammler wählen im allgemeinen nur Bilder, die der Weltmarkt anerkennt. (Gleichsam 5 Prozent goldumränderte Papiere, bei denen man, ohne Umsturz der Gesellschaftsordnung, nichts riskiert. Pupillarsichere Kapitalsanlage.)
Das Züricher Kunsthaus, als führende Anstalt der Schweiz, veranstaltet vorab Ausstellungen erst dann, wenn die Maler beginnen, Geschichte zu werden und ein Fehlgriff ausgeschlossen ist (so war es bei van Gogh, Liebermann, Munch, so ist es jetzt bei Kokoschka).
Kokoschka ist unter den Malern der jüngern Generation jener, der neue Sensationen mit vielfach alten Mitteln zu erlangen sucht. Seine Bilder, die immer wieder nach der vierten Dimension haschen, sind in ihren Verwirklichungen durchsetzt von Vergangenheitskomplexen.

Die Gefahr Kokoschkas wurde in Zürich ganz klar. Sie ist mit einem Wort zu umschreiben: Er malt verfrühte Synthesen.

Er verfehlt seine Wirkung nicht auf Gemüter, die durch Psychoanalyse gewöhnt sind, auf alle Vibrationen des Seelischen zu reagieren. Wie kein anderer Maler versteht er das Nervöse aus allen Erscheinungen herauszuschöpfen und es in malerischen Ausdruck zu zwingen, ganz gleichgültig ob es sich um Stilleben, Tiere, Landschaften oder Menschen handelt. Bei seinen Porträts geht die Einfühlung in das Psychische so weit, daß die Malweise mit dem Objekt wechselt. An Virtuosität kommt ihm kein Maler nah.

Wir bekennen, daß wir seine frühen Arbeiten um 1910 am höchsten schätzen. Die Porträts von Loos, Karl Kraus, Forell sind wirklich, trotz der noch unsicheren malerischen Hand, wie im Traum hingeworfen, von jeder Körperlichkeit befreit. Sie sind reine Aussagen.

Wir verkennen bei den berühmten Landschaften der letzten Jahre nicht den barocken Schwung, die souveräne Herrschaft über die Malmittel, die schwebende Perspektive, die Intensität, mit der die Materie Luft und die Materie Wasser gebannt werden — aber zu den produktiven Elementen unserer Zeit gehören sie nicht! Sie sind — wie vielleicht die ganze Erscheinung Kokoschka — verfrühte Synthese: Die Erkenntnisse der Kunstge-



Carl Hofer — Giona. 1926

Ausgestellt im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

schichte werden mit Zeitlack versehen. — Kokoschka ist von den jüngern Malern wohl der letzte, der dies ungestraft tun konnte.

Die wirklich aufbauende Malerei ist heute keine Malerei der Synthese. Wir schaffen erst das Vokabular, aus dem die Nachkommenden ihre Einheit bilden werden. Die eigentlichen Meister sind heute jene, die ein kleines Gebiet der Malerei durchdringen wollen. Wir halten heute das durchgearbeitete Fragment wichtiger als Malereien, in denen die Reflexe der ganzen Geschichte flimmern. Denn diese helfen nicht der eigentlichen Entwicklung; sie laufen nebenher.

Es ist sehr verdienstlich, daß das Kunsthaus uns Einblick in die Malerei Kokoschkas gegeben hat. Nun soll es aber endlich den Mut haben und endlich einmal die noch nicht endgültig gestempelten Erscheinungen zur Diskussion stellen. Warum ladet es die Surréalisten nicht ein, warum zeigt es keine abstrakte Ausstellung, warum hat es nicht zur Zeit den neuen Realismus korporativ berücksichtigt? — Warum? Weil die Namen der Kommissionsmitglieder eine ganze Quartseite im Jahresbericht einnehmen. Mit solchem Troß kann kein Mensch regieren!

Kunstinstitute und Sammler haben heute im Grunde nur Daseinsberechtigung, wenn sie sich mit Dingen abgeben, die noch die Möglichkeit eines Fehlgriffes in sich tragen. Nur dann sind sie wirklich lebendig! Giedion

CARL HOFER UND ERNESTO DE FIORI

Der Düsseldorfer Kunstverein stellt Werke von Carl Hofer und Ernesto de Fiori aus und bietet gerade mit solcher außerhalb aller lokalen Bedingungen geltenden Kunst wertvolle Anregungen. Hofer, dessen Landschaften, Figurenbilder, Blumenstücke und Stilleben zum Teil aus Museums- und Privatbesitz stammen, kann in der einfachen Geschlossenheit und Klarheit seiner Schöpfungen als vorbildlich angesehen werden. Ohne etwa die malerische Gewandtheit des besonders in der Landschaft und im Stilleben stark hervortretenden Düsseldorfers Heinrich Nauen zu besitzen, hat Hofer in der diskreten, aller Virtuosität fremden Haltung seiner Kunst, in der Eigenart seiner bewußt nuancelosen, reinen Farbklänge

einen persönlichen Stil von großem Reiz gefunden.

Von Ernesto de Fiori ist neben einiger Figurenplastik eine Reihe von Düsseldorfer Porträtköpfen zu beachten, die während eines hiesigen vorübergehenden Aufenthaltes entstanden. Der Künstler vertritt hier besonders deutlich seine impressionistische Auffassung, die sich eigentlich mit den Bedingungen des Bronzegusses, mit den Aufgaben der Porträtplastik nicht recht verträgt. Seinem präziser modellierten Selbstbildnis muß man unbedingt den Vorzug vor den übrigen Arbeiten geben. Lasch

PERSONALIEN

Dr. W. F. Storck, Direktor der Karlsruher Kunsthalle, ist 38 jährig in den letzten Augusttagen seinem hartnäckigen Lungenleiden erlegen, das schon seit Jahren Schlimmes befürchten ließ und oft Monate lang die Arbeitskraft des temperamentvollen Museumsleiters gehemmt hatte. Wissenschaftlich hat sich Storck in erster Linie auf dem Gebiet der altdeutschen Kunst (Hausbuchmeister u. a.) betätigt. Nach Thoma's Rücktritt von der Leitung der badischen Kunsthalle konnte Storck, der damals neuberufene Direktor, die Neuordnung der Sammlung durchführen, die gleichmäßig Geschmack und Kennerschaft verriet; was ähnlich auch von den Neuerwerbungen gilt. Noch letzthin hatte Storck an dem Zustandekommen der großen Basler Trübner-Ausstellung hervorragenden Anteil. Der traurige Verlust, den die deutsche Kunstwissenschaft erfahren hat, ist also wahrlich nicht gering zu werten. B

Ernst Fries Der Sybillentempel von Tivoli und der Ponte Lupo
Bes.: Fürst von Turn u. Taxis, Regensburg
Aus der Ernst Fries-Ausstellung im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg

KUNST-LITERATUR

RAIMOND VAN MARLE: THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING. Vol. VII u. VIII. The Hague. Martinus Nijhoff, 1926 u. 1927.

In rascher Folge hat Raimond van Marle sein groß angelegtes Werk der italienischen Malerei durch zwei neue Bände bereichert.

Band VII behandelt spätgotische Malerei in Norditalien. Kapitel I enthält eine zusammenfassende Betrachtung über den internationalen gotischen Stil des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts. Die Verwandtschaft zwischen italienischen Künstlern und solchen Frankreichs, Spaniens und Deutschlands wird seit Courajod und Dwořák allgemein angenommen, etwas zu sehr betont und steht auch in van Marles Buche im Vordergrunde. Es bleibt aber eben doch die Tatsache bestehen, daß wir aus der Zeit dieser „internationalen" Malereien bei näherer Kenntnis sehr wohl die einzelnen Ländergruppen, ja sogar Lokalschulen unterscheiden können. Daß heute noch Verwechslungen vorkommen, beruht nur auf gewissen Lücken der Forschung. Unter den zahlreichen und sehr gut gewählten Abbildungen, welche van Marle seinen Betrachtungen beigibt, dürfte z. B. Abb. 24, „Die Kreuzigung" des Bachofen-Burkhard-Museums in Basel, zu der es verwandte Stücke in Berlin und im Wiener Privatbesitz gibt, nicht französisch, wie die Kataloge in Basel und Berlin angeben, sondern spanisch, und zwar katalonisch sein. Zu vergleichen sind verwandte Stücke im Museum von Barcelona.

Das 2. Kapitel behandelt Lombardei, Piemont und Emilia. Hier konnte sich der Autor der nach einigen Teilvorarbeiten grundlegend zusammenfassenden Arbeit von Pietro Toesca bedienen. Die überragende Bedeutung des reichen Mailand in der Kunstproduktion der Zeit um 1400 wird auch von van Marle als Tatsache angenommen. Die Abbildungen geben vor allem zahlreiche Blätter des Skizzenbuches in Bergamo, als dessen Autor van Marle den Giovannino dei Grassi unbestritten gelten läßt, und die Zeichenblätter in Venedig, Berlin, Paris, sowie einige als zugehörig angenommene. Bezüglich eines erwähnten, aber nicht abgebildeten Blattes der auf kreisrunder Fläche dargestellten Szene des Stalles von Bethlehem in der Ambrosiana (S. 138), muß ich Einspruch erheben. Nach der Übereinstimmung mit steirischen Bildern um 1420, insbesondere der Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberge in Graz, scheint mir diese entzückende Zeichnung österreichisch, und zwar steirisch, aber nicht lombardisch zu sein, wie Toesca und van Marle annehmen (abgebildet bei Toesca Nr. 360, Seite 452). Das von mir (Repertorium für Kunstwissenschaft 1902, Seite 343) zuerst in die Literatur eingeführte „Michelinus" bezeichnete Bild der Galerie von Siena wird auch von van Marle als Grundlage unserer Kenntnis des Michelino da Besozzo akzeptiert; das Rundbild der Krönung Marias im Berliner Museum, über dessen Lokalisierung ganz verschiedenartige Vermutungen geäußert worden sind, versetzt van Marle, wie ich glaube mit Recht, in die Lombardei. Die ikonographisch interessanten Wandmalereien in Piemont, vor allem die von D'Ancona besprochenen im Kastell von Manta und die Werke der Emilia, Parma, Bologna, Ravenna werden angefügt.

Tirol und Verona ist das 3. Kapitel gewidmet. Für ersteres Gebiet sind die gründlichen Arbeiten Weingartners zur Grundlage genommen, der vorwiegend deutsche Charakter der tirolischen Bildergruppe wird auch von van Marle betont. Bei Betrachtung der Veronesen spielt die Frage der Umgrenzung der künstlerischen Gestalt des Stefano da Verona eine Hauptrolle. Den gemeinhin dem Künstler zugeteilten Zeichnungen werden noch manche anonyme und der Schule verwandte Stücke angeschlossen. Das Blatt im Britischen Museum (Fig. 201 und 202), das einen sitzenden Dogen von seinen Räten umgeben zeigt, dürfte aber kaum der Schule von Verona zuzuteilen sein, sondern muß als venetianisch gelten.

Das 4. Kapitel umfaßt Venedig, Padua und Dalmatien. Von den Venetianern werden Jacobello del Fiore, zu dessen Kenntnis kürzlich auch Planiscig einen wichtigen Beitrag geliefert hat, und Michele Giambono am breitesten behandelt. Ein der venetianischen Schule des frühen 15. Jahrhunderts zugeteiltes Madonnenbild im Depot des Kaiser-Friedrich-Museums (Fig. 224) halte ich für wesentlich älter als van Marle glaubt. Es scheint mir sowie ein nahe verwandtes Madonnenbild der Sammlung des Lord Lee of Fareham in London eine ganz prächtige Arbeit des Paduaners Guariento um 1370 zu sein. Bei ikonographisch so interessanten Werken, wie der „Krönung der Maria mit den Neun Chören der Engel sowie zahlreichen Heiligen" von Jacobello del Fiore sind van Marles Ausführungen etwas zu knapp und zu einseitig auf das Stilkritische eingestellt. In der wichtigen Frage

Valdes Leal Immaculata conceptio

Bes.: Dr. Gottschewski - Dr. Schäffer, Berlin

der Mosaiken der Capella dei Mascoli in San Marco schließt sich der Verfasser der mehrfach geäußerten und zuletzt zusammenfassend in „L'arte di Andrea Mantegna" von Giuseppe Fiocco dargelegten Ansicht nicht ganz an. Die von Thode zuerst klar erfaßte Tatsache, daß das Mosaik des „Todes der Maria" in der Hauptsache von dem Stil des Giambono abweicht, ist von den einzelnen Forschern verschieden erklärt worden; Thode glaubte, der Karton sei von Andrea del Castagno gefertigt, und diese Ansicht wird auch heute von vielen geteilt, andere, wie Fiocco, glaubten, Andrea Mantegna habe dabei mitgewirkt, A. Venturi dachte an den jungen Giovanni Bellini. Van Marle nimmt nur einen größeren zeitlichen Abstand und beträchtlich spätere Ausführung des Hauptteiles des Mosaikbildes „Tod der Maria" an, ohne in der Frage des Autors des Kartons entschieden Stellung zu nehmen.

Band VIII umfaßt Gentile, Pisano und spätgotische Malerei in Mittel- und Unteritalien. Kapitel 1 ist Gentile da Fabriano gewidmet. Auch nach der keineswegs spärlichen Spezialliteratur erfährt das Bild dieses bedeutenden Meisters durch van Marle noch einige Bereicherung. Daß die Tafel der Krönung der Maria in der Akademie in Wien ohne weiteres als Original angenommen wird, ist überraschend, auch scheint hier ein Irrtum vorzuliegen. Ich erinnere mich, im Laufe der Jahre drei verschiedene Exemplare dieser gleichen Komposition gesehen zu haben. Das Original wurde vor etwa 20 Jahren dem Berliner Museum zum Kaufe angeboten und ist später in eine amerikanische Sammlung gelangt. Vielleicht ist es identisch mit dem von Venturi in Corshamcourt erwähnten, sicherlich aber nicht mit dem Exemplar der Wiener Akademie, das (sowie auch das Exemplar der Sammlung Heugel in Paris) nicht mehr als eine gute Atelierwiederholung ist.

Kapitel 2 handelt von der Kunst des Pisanello. Der für mich nicht überzeugenden Ansicht A. Venturis, daß der kleine Hieronymus in der Landschaft, mit der Signatur „Bonus Feraríensis" in London, ein Original des Pisanello sei, schließt sich van Marle mit Entschiedenheit an. Eine ungemein reiche Auslese von Abbildungen auch nach Zeichnungen und Medaillen ist diesem Abschnitte beigegeben.

Kapitel 3 behandelt die Kunst der Marken. Die Fresken der Brüder Salimbeni von San Severino machen den Anfang. Dem Kreise der Salimbeni wird auch das merkwürdige Triptychon mit der Krönung der Maria in der Vatikanischen Galerie zugeteilt. Es folgen Arcangelo di Cola da Camerino, Peregrino, Pietro da Montepulciano, Giacomo da Recanati, Antonio da Ferrara und andere, bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts tätige Maler.

Im vierten, den Umbrern gewidmeten Kapitel nimmt natürlich Ottaviano Nelli von Gubbio die Hauptstelle ein. Sorgfältig wird die Tätigkeit auch der kleineren, großenteils anonymen Maler bis gegen 1460 hin verfolgt. Kapitel 5 enthält Latium und die Abruzzen. F. Hermanin und A. Bertini Calosso haben wichtige Vorarbeiten geleistet.

Süditalien, Sizilien und Sardinien umfaßt Kapitel 6.

Beiden Bänden sind nach Orten sowie nach Künstlernamen geordnete Indices beigegeben. Reichtum der Abbildungen, auch zum großen Teil nach Werken im Privatbesitz, sowie die vorbildliche Qualität der Ausstattung erhöhen den Wert dieser Publikation, die heute schon für jeden unentbehrlich ist, der sich eingehender mit der Geschichte der italienischen Malerei befaßt. — W. Suida

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER MINIATURENHANDSCHRIFTEN DER PREUSSISCHEN STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN. Erster Band: Die Phillipps-Handschriften. Verlag J. J. Weber, Leipzig.

Es hat sehr lange gedauert, bis die preußische Staatsbibliothek begann, ihre Miniaturhandschriften katalogisieren zu lassen. Nun macht sie den Anfang, und zwar mit den Phillipps-Handschriften. Es handelt sich um 110 mit Miniaturen und Initialschmuck versehene Manuskripte. Unter ihnen befindet sich der Eginocodex, ein bisher wenig bekanntes Speculum virginum. Daneben eine durch ihren ornamentalen Schmuck berühmte Hippiatricorum collectio, wahrscheinlich aus dem Besitz Kaiser Konstantin Porphyrogennetos, ein interessantes Beispiel einer byzantinischen Prachthandschrift.

Auch schöne französische Stücke finden wir, so die prächtige Bible historiale des Guiart Desmoulin von 1368, eine typische Pariser Arbeit. Die farbige Tafel zeigt die eigentümlichen zarten, blaßblauen, rosa und gelben Gewänder, den Vierpaß und diverse Schachbretthintergründe. Nichts kann der Forschung fördernder sein, als solche farbigen Abbildungen, bei denen die Engländer seit Jahrzehnten maßgebend waren. Am großer „Warner" haben wir doch alle gelernt.

In der Anlage des Kataloges und in der Methode schließt sich Joachim Kirchner, der Be-

Phill. 1906 Bl. 8^{r} / Prunkseite

Abb. 92. Aus »Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturhandschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin«

arbeiter, dem Vorbilde Wickhoffs an. Die Register sind vorzüglich a) nach Bibliothekssignaturen, b) nach Zeiten. Ein Register der Vorbesitzer (Klöster, Bibliotheken) kommt hinzu, ebenso ein ikonographisches. Hier ist ein guter Anfang gemacht. In den sechs Bänden der neuen Katalogserie sollen etwa 1700 Handschriften behandelt werden, 1200 aus dem Mittelalter, 500 aus der neueren Zeit.

A K

WERNER WEISBACH: REMBRANDT. Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1926

FRANZ SERVAES: REMBRANDT IM RAHMEN SEINER ZEIT. Verlag Karl König, Wien, o. J.

Nachdem sich die Rembrandtsündflut etwas verlaufen hat, bleibt wenig Bleibendes zurück, von dem wir doch eines hier herausheben müssen: Weisbachs Rembrandt-Werk. Prof. Werner Weisbach, der vor allem durch seine Barockforschungen bekannt ist, hat nach jahrelanger mühevoller Arbeit auf Grund reicher Anschauung und Sachkenntnis dies zusammenfassende Buch der Allgemeinheit geschenkt, das nach einzelnen Inhaltskategorien stofflich-chronologisch geordnet das Phänomen Rembrandt einkreist und vor allem das Phantasieproblem vielseitig angreift. Die Kapitel, wie das über Schicksal und Bildung oder das über die religiöse Kunst des Meisters, zeigen alle Vorzüge einer historischen und geistesgeschichtlichen Behandlung, einer eindringlichen Forschung und Wissenschaft. Eine Fülle wertvoller Exkurse, wie die über Invention und Historie, historische und romantische Phantasie, Porträt und Phantasiebildnis u. a. findet sich in dem breit und ruhig laufenden Strom der Darstellung, der in dem Stauwerk der Hilfsbegriffe zuweilen ruht. Auf das Einzelne kann hier leider nicht eingegangen werden, doch sei überblickend gesagt, daß hier eine Arbeitsleistung vorliegt, die für Kunstgeschichte und Kunstlehre, für Kultur- und Religionsgeschichte in klarer leichtfaßlicher Darstellung wertvolle Beiträge bringt und trotz der Fülle des Materials ein klargegliedertes Ganzes darstellt. Ein willkommenes reiches Bildmaterial begleitet die Betrachtung der vielartigen Kunstwerke, die immer wieder auf dies Phänomen von Leben und Werk zurückweisen und diesen tragischen Werdegang in seinen genetischen Stationen erhellen. Weisbach hat uns mit diesem Buche ein Lebenswerk geschenkt, das sich den besten Leistungen der Rembrandt-Forschung anreiht und nicht nur für die Zünftigen oder für die schönen Seelen gültig sein kann. Wir empfehlen dies Rembrandt-Werk, das ein Kenner wie Hofstede de Groot dankbar und rühmend begrüßt hat, allen Kunstfreunden und danken dem bewährten Autor wie dem verdienstlichen Verleger für diese bedeutende Erscheinung. — Denen aber, die sich in einem schnellgelesenen populären Büchlein über Rembrandt informieren wollen, empfehlen wir das von Franz Servaes in der kulturgeschichtlichen Sammlung „Menschen, Völker, Zeiten“ herausgegebene Rembrandt-Büchlein, das frisch und geschickt geschrieben, den Meister und seine bunte Umwelt vor seine kulturgeschichtliche Kulisse stellt und ohne wissenschaftliche Ambitionen eine flottgezeichnete anschauliche Skizze gibt.

Eberlein

WERNER VON DER SCHULENBURG: DER JUNGE JACOB BURCKHARDT. Biographie, Briefe und Zeitdokumente (1818 bis 1852). Montana-Verlag, Stuttgart-Zürich 1926

Ein kleines, feines, kluges Buch, das uns den jungen Burckhardt, den deutschen, romantisierenden, vormärzlichen Burckhardt, in Biographie, Briefen, Gedichten, Zeichnungen, Zeitdokumenten wieder nahebringt. Die Basler Jugend, den Berliner und Bonner Kreis, den zweiten Berliner Aufenthalt, die Basler Frühzeit mit dem Erlebnis Rom, Strudel und Fülle dieses werdenden Stromgeistes werden miterlebt und feinsinnig gedeutet. Der durch Deutschland liebende und leidende, der werdende Europäer, der Machthasser, der Träumer, der Dulder, der Kulturhistoriker, kurzum dieser präkoebische Burckhardt, den man doch zu wenig kennt, zu wenig liebt, zu wenig erleidet, wird hier lebendig. Als Symbolum für dies gutgestaltete, gutgeschriebene, willkommene Buch gilt Nietzsches letzter prophetischer Ausruf aus dem Infermo: „Mein verehrungswürdiger Jacob Burckhardt! Nun sind Sie — bist du — unser großer größter Lehrer!“ —

Eberlein

OTTO CARTELLIERI: AM HOFE DER HERZÖGE VON BURGUND. Verlag Benno Schwabe & Co. Basel 1926.

Dieses Buch kann man nicht überfliegen wie Vieles, was heutige kunstwissenschaftliche Literatur auf den Markt bringt, sondern man muß es lesen, memorieren und zwar von der ersten bis zur letzten Seite. Ein Historiker von Fach hat es geschrieben, der sich zwanzig Jahre lang mit der politischen Geschichte der Herzöge von Burgund beschäftigt hat, und

dem bei solcher Arbeit die großartige Pracht dieser Kultur aufging, die letztes mittelalterliches Rittertum widerspiegelt. Man möchte dem Verfasser so gern noch einen Bruchteil Friedländerscher Kennerschaft auf dem hier oft berührten kunstgeschichtlichen Gebiet wünschen, wie anders wäre dann die Ernte geworden!

Aber um das Kind beim rechten Namen zu nennen: Cartellieris Werk ist gerade für den Kunsthistoriker wichtig, eine unentbehrliche Ergänzung im Hinblick auf die politische Geschichte und das allgemeinere kulturelle Milieu, das in dieser Darstellung nicht mehr zu missende Streiflichter auch über das künstlerische Schaffen der Zeit wirft. Man versteht beim Lesen wie von ungefähr, wie diese Zeit sich ihren künstlerischen Ausdruck formte, warum er so und nicht anders war, wie die historischen Begebenheiten selbst auf das Schaffen im Ganzen und die einzelne Künstlerpersönlichkeit zurückwirkten und daß ohne die Energie von obenher sich niemals der Glanz und die Manifestation künstlerischen Wirkens von unten herauf hätten entfallen können. Aus allen Mosaiken, die dieser kluge Historiker in lebendiger Sprache zusammenträgt, ersteht zum Schluß, wenn man nämlich das Gelesene zurück denkt, doch die Totalität eines Zeitgemäldes, das immer wieder in den Bann zwingt.

Es ist eine der großartigsten Epochen mittelalterlicher Geschichte, die Cartellieri in seinem Buche erschließt. Beinahe neidvoll erleben wir mit ihm ein Zeitgeschehen, dem noch die Universalität einer ethischen Weltanschauung eigen war, die Menschliches nicht als Unnatur verdammte und die doch voll des Dranges zum Göttlichen war: Hintergrund für die höchste Entfaltung künstlerischer Kräfte, wie sie diese burgundische Kunst preisgibt. Im Ganzen ein wundervolles Buch, das den ernsthaften Kunstfreund nicht warm genug empfohlen werden kann, zumal es auch prächtige bildliche Wiedergaben enthält, die, klug gewählt, die Darstellung des Historikers Zug um Zug an den Dokumenten der Kunstgeschichte erhärten. Biermann

Irma Stern — Zwei Zulu-Frauen (Kohle). 1925

Aus »Junge Kunst«, Bd. 51 (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig)

AUKTIONSVORSCHAU IN DEUTSCHLAND

BERLIN

Schon das letztemal wurde auf die bei Lepke am 20. und 21. September stattfindende Versteigerung der Sammlung Dr. Jacobi, Kiel hingewiesen, die reich an schönen alten Möbeln ist. Auch der Sammlung Jacques Mühsam vom 11. Oktober wurde gedacht mit ihren alten Möbeln, deutschen Holzplastiken der Gotik, dekorativen Holzschnitzereien und kunstgewerblichen Arbeiten. Mit besonderem Nachdruck muß auf die am 12. Oktober stattfindende Versteigerung der Stoffsammlung Hugo Benario hingewiesen werden, da es sich hier tatsächlich um etwas Außerordentliches handelt: Florentiner Goldbrokate, Meßgewänder, darunter eine Genueser Samtkasel mit reich gesticktem Kreuz und Stab, einfarbige Samte, bunte italienische Seidendamaste des 16. Jahrhunderts, verschiedene Stücke von mehreren Bahnen. Italienische und spanische Stoffe des 15. Jahrhunderts. Hervorzuheben ist eine geschlossene Sammlung persischer Brokatstoffe des 17. und 18. Jahrhunderts, sind weiter altperuanische Stickereien. Reich vertreten der Orient und Ostasien, japanische Goldbrokate, Samte und Seidengobelins.

Bei Paul Cassirer wird am 18. Oktober eine Sammlung französischer Impressionisten und Vorimpressionisten versteigert werden. Es ist der Besitz des Mr. Pearson, eines Engländers, der lange in Paris gelebt hat. Die Kollektion hat ihre besondere Note in dem ausgesprochen englischen Geschmack, mit dem die französischen Bilder ausgewählt sind. Besonders eindrucksvoll sind Corot und Courbet vertreten neben Pissarro, Sisley und Monet. Als Blüte eines früheren Jahrhunderts zeigen sich Poussin und Claude Lorrain.

Hollstein und Puppel wird erst Mitte November beginnen, und zwar mit einer Kupferstichsammlung des 16.—18. Jahrhunderts aus einem ungarischen

Anton Graff Bildnis des Freiherrn von Bülow
Im Besitz der Kunsthandlung P. Rusch, Dresden und Berlin

A. van Dyck — Männliches Bildnis (Constantin Huygens?). Um 1628
Bes.: Galerie Ehrhardt & Co., Berlin

Schloß. Außerdem kommt eine Abteilung illustrierter französischer Bücher des 19. Jahrhunderts zum Ausgebot sowie eine Handzeichnungensammlung von Riedinger und eine solche von Chodowiecki.

FRANKFURT a. M.

Hugo Helbing in Frankfurt a. M. kündigt für den 25. und 26. Oktober die Versteigerung der Ostasiensammlungen Robert Ohly, London, und E. Curjel, München, an: chinesische Frühkeramiken, Porzellane, Frühbronzen, Plastiken, japanische Gemälde und Plastik.

Für November die Sammlung Ludwig Marx, Mainz, vorwiegend gotische Plastiken; Nachlaß Günther-Gemälde; Silbersammlung aus ausländischem Besitz. Ebenso für No-

vember die Sammlung Stefan von Licht, Wien, alte und moderne Handzeichnungen.

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. wird am 4. Oktober mit Gemälden neuerer Meister beginnen, vorwiegend aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Am 11. Oktober folgen dann alte Meister, 15. bis 18. Jahrhundert, aus der Sammlung des Generaldirektors Singewald, Leipzig. Ebenfalls aus der Sammlung des Genannten werden italienische Majoliken am 25. und 26. Oktober versteigert werden. Ihnen reihen sich Porzellane und Fayencen der Sammlung Girtanner, Zürich, an. Am 8. November Gemälde neuerer Meister, am 22. November die Ostasiensammlung eines süddeutschen Sammlers. Am 29. November Gemälde alter Meister vorwiegend der holländischen Schule. Am 30. November und 1. Dezember Möbel, Tapisserien, Porzellane, Miniaturen, Elfenbeine, Ausgrabungen, Kunst des 16.—18. Jahrhunderts aus alt-österreichischem Schloßbesitz.

MÜNCHEN

Bei Hugo Helbing am 24. September Ölgemälde und Handzeichnungen neuerer Meister. Am 3. und 4. Oktober Antiquitäten, Keramik, Glas, Metall, Volkskunst, Gemälde, Teppiche, Graphik aus dem Besitze eines bekannten Münchner Künstlers. Mitte Oktober: Alte Möbel und Bilder, Plastiken, Keramik, Einrichtungsgegenstände aus dem Nachlaß M. Ungerer, München. 28. und 29. Oktober: Sammlungen Sönksen, Plön-London und Rüttgers-München. Ausgewählte Porzellane und Fayencen.

LEIPZIG

Bei C. G. Boerner in Leipzig werden am 10.—12. November die Porträtsammlung des verstorbenen Dr. Morrison in London und eine Kupferstichsammlung, die ein Graf von Nostitz in Schlesien zwischen 1650—1720 gesammelt hatte, dazu Dubletten des Stockholmer Schlosses versteigert werden. Am 17.—19. November folgt die Lipsiensiensammlung des Herrn Franz Stöpel. Wir werden darauf im einzelnen noch zurückkommen. Kuhn

EIN NEUER VAN DYCK

Im Berliner Kunsthandel ist kürzlich das hier reproduzierte meisterliche männliche Bildnis aufgetaucht, das von Kennern mit Recht dem van Dyck zugeschrieben wird und der breiten Malweise nach um 1628 entstanden sein dürfte. Das Bild ist auf Eichenholz gemalt, 104×74 cm groß, und wie Dr. Voß ausdrücklich hervorhebt, einwandfrei gut erhalten. Der gleiche Gelehrte möchte in dem Dargestellten den berühmten Constantin Huygens sehen, was der Datierung nach möglich, durch Vergleich mit den gestochenen Porträts sehr wahrscheinlich ist. Bekanntlich war van Dyck 1627 wieder in Antwerpen. B

Franz Marc Die gelbe Kuh
Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf

EIN WIEDERAUFGETAUCHTES FRÜHWERK TIZIANS?

VON STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

Zu den bekanntesten Arbeiten religiösen Genres des als Professor an der Akademie San Luca (Rom) verstorbenen Luganer Kupferstechers P. Bettelini (1765 bis 1829), eines Schülers von G. Gandolfi, Bartolozzi und R. Morghen, zählt neben den Stichen nach Schidones hl. Magdalena, der »Madonna col divoto« von Correggio und der »Anbetung der Hirten« von A. van der Werff ein Blatt nach einer Tizian zugeschriebenen Madonna (in der Umschrift als »mater divinae sapientiae« bezeichnet) (Abb. 1). Nun ist das Original, das sich seinerzeit in der Sammlung des Fürsten Stanislaus Poniatowski[1] (1754—1833) in Rom befand, auf dem Umweg über Paris (wo die Familie heute ihren Sitz hat) und Wien vor kurzem in den Besitz einer Stockholmer Kunsthandlung gelangt (Abb. 2). Daß Stich und Bild in Einzelheiten voneinander abweichen, hat bei der Gepflogenheit der Zeit, Nachbildungen zurechtzumachen und zu versüßlichen, nichts weiter Befremdliches an sich. Manche Änderungen dürften sich auch bei der Ergänzung ausgesprungener Stellen ergeben haben. Auf diese Art erklärt sich z. B. das Fehlen des Schlagschattens der linken Buchhälfte und die abweichende Schattenführung rechts vom Buch.

Eines der Halbfigurenbilder der »Madonna mit Kind«, wie sie in dem Werk des jungen Tizian einen bevorzugten Platz einnehmen, ist unser Bild in Misch-

[1] Neffe des letzten Polenkönigs, Großschatzmeister von Litauen, Starost von Podolien und General der polnischen Kronarmee; seit 1804 in Wien, später in Rom, wo er eine reichhaltige Kunstsammlung anlegte, gestorben 1833 in Florenz.

technik (Tempera mit Harzölazuren) auf Holz gemalt. Die Höhe beträgt 64 cm, die Breite 50 cm.

Die Madonna in rotem Untergewand und sattem blauen, nach vorne ins Grüne verlaufenden Überwurf, worunter sich das weiße Kopftuch hervorstiehlt, umfaßt mit der Rechten den Christusknaben, der auf der Brüstung rechts von der Gottesmutter steht. Von einem goldfarbenen Tuch umflattert, greift er ihr, dicht an sie geschmiegt, mit der Rechten unter den Halsausschnitt. In der Linken hält Maria ein geöffnetes Buch, das mit dem gelbbraunen Einband gegen den Beschauer gekehrt ist. Der Hintergrund ist links durch einen olivengrünen Vorhang abgeschlossen, während sich rechts der Ausblick in eine in bräunlichen und grünlichblauen Tönen verschwimmende, abendliche Gebirgslandschaft öffnet. Ihren Vordergrund nimmt ein breiter, braun getuschter Baum ein, unter dem wir zwei mit wenigen Farbflecken gegebene, ostwärts enteilende Gestalten erblicken. Weiter rückwärts, am Bergeshang, zieht sich eine Siedelung hin.

Im Gegensatz zu der Mehrzahl der frühen Madonnenbilder Tizians, von denen die unserem Bild formal (und daher auch zeitlich) zunächst stehende »Zigeunermadonna« (Abb. 3) in der Wiener Staatsgalerie (um 1502/3 datiert), und die ebendaselbst befindliche, um etliche Jahre jüngere »Kirschenmadonna« (Abb. 4) besonders zahlreiche Berührungspunkte mit der »mater divinae sapientiae« aufweisen, ist hier das dem Quattrocento vertraute Hochformat beibehalten. Es ist die Flächenkomposition der Renaissance, die Szene auf sich hintereinander staffelnde, parallel zum Bildrand geführte Schichten gebracht, aufgebaut auf dem Gegensatz von Senkrechter und Wagrechter. Das Mittellot, das das Kinn der Madonna schneidet, um auf die linke Buchkante zu treffen, als Dominante, flankiert von der Vertikalen des Kindes und der von dem oberen Ende des Vorhanges durch den Buchrücken zu fällenden Senkrechten. Ihnen entgegenwirkend die Wagrechte der Brüstung und die zu ihr durch die Kniescheibe des Jesuskindes und den Schnitt des Buches, durch die Armscheibe des Kindleins und die Schultern der Madonna zu legenden Parallelen. Die Figuren heben sich reliefmäßig vom Hintergrunde, zusammengefaßt zu einem Dreieck, dessen Schenkel, ähnlich wie bei der Kirschenmadonna (wo sie in den Bildecken münden) bis an den Bildrand vorstoßen. Dabei erscheint die Madonna mit dem Kind dadurch, daß der Faltenwurf des Vorhanges durch den über die Brüstung herabhängenden Mantel aufgenommen wird (wodurch zwischen Vordergrund und Hintergrund eine Bindung entsteht), dann aber auch vermittelst des auf die Brüstung aufgestellten Buches, in die durch Vorhang und Brüstung gegebene Gliederung (mit der auch die Formen der Landschaft zusammenklingen) einbezogen. Ein gewichtiger Fortschritt gegenüber dem ähnlich komponierten, breitformatigen Bild der »Zigeunermadonna«. Steht hier doch die Gottesmutter ganz für sich da, ohne einen Zusammenhang mit den einzelnen Bildteilen.

Dagegen macht sich der Mangel an Gefühl für das Organische an den Figuren unseres Bildes in vielleicht noch stärkerem Maße geltend als dort. Man beachte die Starrheit des linken Armes der Madonna, die flaue Partie um die linke Hand, achte darauf, wie der Kopf des Kindes auf den Schultern aufsitzt. Wie denn auch in der Formengebung einzelne Derbheiten, so die allzu kräftigen Schatten unter den Augen und an der Nase des Christuskindes (dessen Kopf aus dem Werke Tizians herausfällt), die breiten, tief schattenden Rinnen und

Abb. 2. Tizian — Die Mutter der Gottesweisheit
Bes.: Form och Färg A.-B., Stockholm

Löcher in der wie angeklebt wirkenden Gewandung Marias auffallen. Schwächen, die an der durchgereifteren, künstlerisch selbständigeren »Kirschenmadonna« überwunden scheinen. Nicht nur, daß in dem in seinem schlichten, zentralsymmetrischen Aufbau noch geschlossener wirkenden Bild die anatomischen Einzelheiten richtig wiedergegeben sind, ist auch die Gewandbehandlung eine viel freiere, die Materie des Stoffes stärker berücksichtigende als dies bei der »Zigeunermadonna« und bei der »Mutter der Gottesweisheit« der Fall ist.

Ein Kapitel für sich ist die Farbengebung. Stehen bei der »Zigeunermadonna« und der »Kirschenmadonna« die Farben isoliert nebeneinander, so zeichnet sich unser Bild gerade durch den wundervollen Zusammenklang der vielfach abge-

Abb. 3. Tizian — Die Zigeunermadonna
Staatsgalerie, Wien

stuften Farben aus. Es ist eine Malerei, die an Schönfarbigkeit, an Reichtum der Valeurs alles, was uns aus der Frühzeit Tizians überkommen ist, in Schatten stellt (was nicht zum geringen Teil damit zusammenhängt, daß die meisten Bilder Tizians aus jener Zeit, so auch die Madonnen der Wiener Staatsgalerie durch den Restaurator verdorben worden sind). Mit dem breiten, pastosen Auftrag kontrastiert der Kontur, der ebenso hart ist, wie bei der »Zigeunermadonna«. Den Aufbau des Bildes aus wenigen großen Farbflächen hat der Meister ebenso wie das Arbeiten mit den Gegensätzen von Hell und Dunkel, die wunderbare, satte Farbengebung von Giorgione übernommen, dessen Persönlichkeit das Bild auch sonst, ähnlich der »Zigeunermadonna«, in wesentlichen Zügen beeinflußt hat. So mutet die Gottesmutter in ihrem kaum erblühten Liebreiz und dem nachdenklichen Ausdruck ihres Antlitzes, den sie mit der »Zigeunermadonna« teilt, noch ganz giorgionesk an. Nicht minder die Romantik der wie auf dem Bild in Castelfranco von einer von Türmen überragten Architektur belebten Gebirgslandschaft. Es ist eine ähnliche Landschaft, wie sie in der »Zigeunermadonna« vorkommt, wo wir auch einer verwandten Wiedergabe der Staffage, die gleichfalls auf Giorgione zurückgeht, begegnen. Auch in der Einbeziehung der durch die ganze Bildbreite hindurch geführten Brüstung in die Raumgestaltung — bei Bellini dient sie bloß dem Abschluß und der Betonung des Bildrandes —, zeigt sich die Anlehnung an seine Art.

Nicht weniger als hier, durch das Medium Giorgione, offenbart sich die Vielfältigkeit der Berührungspunkte unseres Bildes mit der »Zigeunermadonna«

Abb. 4. Tizian — Die Kirschenmadonna
Staatsgalerie, Wien

in der Gestaltung der einzelnen Bildelemente. Im wesentlichen befindet sich, was hier rechts ist, dort links und umgekehrt. Dies gilt von der Gruppe der Madonna mit dem Kind, die auf beiden Bildern vor einem die Bildhälfte einnehmenden Vorhang angeordnet ist, wie von dem landschaftlichen Ausschnitt im Hintergrund, in dem als gemeinsam insbesondere der in brauner Farbe hingemalte, hochstämmige, dünnbelaubte Baum auffällt, der ähnlich auch auf einem dem frühen Tizian zugeschriebenen Männerbildnis (O. Fischel, »Tizian«, »Klassiker der Kunst«, Stuttgart und Leipzig 1925, Taf. 1) vorkommt. Besonders enge berührt sich in beiden Bildern die Gruppierung von Mutter und Kind: die Art, wie Maria das Christuskind umfaßt (dessen seitlich abgebogener Kopf das Bestreben zeigt, das Nebeneinander von Madonna und Kind kontrastreicher zu gestalten als dies bei der einfacheren »Zigeunermadonna« der Fall ist) und das Aufstellen des auch bei der »Zigeunermadonna« und der »Kirschenmadonna« von einem Tuch umflatterten Kindes auf eine Brüstung (wofür gleichfalls die »Kirschenmadonna« als Beispiel herangezogen werden kann). Auch die Figur des Christusknaben spricht in ihrer für Tizian so bezeichnenden plastischen Energie (die auf das Schroffste mit den schlappen Knäblein Giorgiones kontrastiert) für die Urheberschaft des noch im Jünglingsalter stehenden Meisters.

Der einzige Künstler, an den man allenfalls noch einen Augenblick neben Tizian als den Schöpfer dieses Bildes denken könnte, wäre Bonifazio di Pitati

(1487—1553). Zumal in der frühen »Santa Conversazione« in der Nationalgalerie in London (Poynter, The National Gallery, London 1899, Nr. 1202) finden sich unterschiedliche Berührungspunkte: nicht nur in der Wiedergabe der hier viel räumlicher empfundenen, weniger schematischen Landschaft (die ja hier wie dort von Giorgione ausgeht), sondern vor allem in den Typen, im Lockenkopf des Christusknaben und — besonders auffällig — in den Gesichtszügen der hl. Katharina. Doch so sehr sich manche Einzelheiten auch begegnen, der Charakter der beiden Bilder ist ein von Grund aus verschiedener. Die gelöstere, malerischere Behandlung des Londoner Bildes steht in ausgesprochenem Gegensatz zu der herberen, primitiveren und demzufolge auch als älter erscheinenden »mater divinae sapientiae«, neben deren ausdrucksvollem Antlitz das verwandte der hl. Katharina leer und oberflächlich wirkt. Während das Bild der National Gallery von durchaus palmeskem Gepräge ist, spricht aus der Madonna des Hauses Poniatowski tizianeskes Empfinden. Und dieses gibt für die Beurteilung des Bildes den Ausschlag.

Abb. 2. Moses van Uyttenbroeck: Juno, Jo und Argus — Augsburg, Gemäldegalerie

Zu nebenstehendem Aufsatz: »Zu einem Gemälde des Paulus Potter«

ZU EINEM GEMÄLDE DES PAULUS POTTER

VON GEORG POENSGEN

Die überragende Stellung des Paulus Potter in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist begründet durch die Frische und Natürlichkeit seiner Tier- und Landschaftsbilder, den liebevollen Fleiß, mit dem er seine Naturbeobachtungen bis ins Kleinste durcharbeitet, und den ganz seltsamen, melancholischen Stimmungsgehalt, den er der derben Gesundheit seiner holländischen Heimat zu entlocken weiß. Trotz der relativen Beschränktheit seines Schaffensbezirkes neben Albert Cuyp, Adriaen v. d. Velde und anderen Landschaftern ihrer Art ist er der größte Tiermaler Hollands. Mit seinem berühmten Stier in Mauritshuis hat er ein Gemälde geschaffen, das stets als ein Hauptdenkmal niederländischer Malerei neben den Werken von Rembrandt, Rubens und Frans Hals seinen Platz behaupten wird.

Betrachtet man das für einen mit 29 Jahren verstorbenen Künstler recht umfangreiche Oeuvre Potters isoliert für sich, so ist man zwar bald ernüchtert angesichts der wenigen wirklich erstklassigen Werke, die er, durch Geldsorgen und Krankheiten beengt, hervorbringen konnte. Auch fehlen deutliche Fixpunkte seiner Entwicklung. Man sieht keinen Anfang und kein Ende und wagt sich nicht einzugestehen, daß man mehr erwartet hatte.

Um Potter richtig einzuschätzen, muß man einige Kabinettstücke seines Werkes mit eben jener Muße und Unvoreingenommenheit betrachten, mit denen der Maler sie in glücklichen Momenten konzipierte. Dann wird alsbald die wundervolle Daseinsfreude, die den Künstler angesichts eines baldigen Todes nur selten überkam, dem Beschauer zu einem großen Erlebnis. Eine tiefe Ruhe und das feste Vertrauen eigener Könnerschaft vermitteln ein ausnahmslos persönliches Verhältnis zu solchen Werken, und machen sie in ihrer Seltenheit erst recht wertvoll.

Neuerdings ist aus der Sammlung De Ridder eine Ruinenlandschaft mit Vieh in den Berliner Kunsthandel gekommen[1], deren hohe Qualität in farblicher und kompositioneller Hinsicht sofort anspricht und Potter von seiner besten Seite zeigt. Das Gemälde (s. Tafel), auf Holz, 57×47 cm, mit voll ausgeschriebener Signatur sowie der Jahreszahl 1647 links unten in der Ecke versehen, stellt eine Gruppe von Rindern und Ziegen am Wasser vor einer bewaldeten Anhöhe des Vordergrundes dar. Links, jenseits des Wassers, ein altes Gemäuer, im Hintergrund der Ausblick auf eine weite, bläulich-grüne Flachlandschaft.

Es zeigt sich hier, daß Potter, je nach Stimmung und unbeirrt durch die Allgemeinentwicklung, gelegentlich auf eine Darstellungsweise zurückgriff, die er längst hatte fallen lassen. Allein der Grad der Intensität, mit dem die altertümlich anmutende Komposition verarbeitet ist, hat sich gewandelt, und wo in der Frühzeit religiöse Themen die Darstellung bestimmten, liegt nun der Hauptakzent auf dem poetischen Reiz des beschaulichen Beisammenseins der Tiere in einer ungewöhnlich reichen Landschaft. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit einer Radierung des Künstlers (s. Abb. S. 598), deren erste Fassung vom Jahre 1643 sechs Jahre später neu überarbeitet und in eben jener Weise konzentriert wurde wie unser Bild.

[1] H. d. G. Nr. 177[1] vgl. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. S. 179.

Bode hat seinerzeit aus der italienisierenden, der Elsheimer Schule verwandten Darstellungsweise des frühen Potter sehr richtig auf dessen mutmaßliche Schülerschaft bei Nicolas Moyaert geschlossen[1]. Das hier behandelte, als reifes Werk gekennzeichnete Gemälde Potters bietet nun Gelegenheit, auf seine enge Verwandtschaft mit einem anderen Künstler des Elsheimer-Kreises hinzuweisen, der lange vor ihm mit der gleichen Freude an der Harmlosigkeit und Eigenart des Tierlebens mythologische Szenen in italienisierenden Landschaften darstellte. Es ist Moses van Uyttenbroeck (1590—1649), der in eben jenem Jahre im Haag starb, als Potter dorthin übersiedelte. Beziehungen zwischen beiden Künstlern sind nicht nachweisbar und auch nicht von Wichtigkeit für die Feststellung der Artverwandtschaft, auf die es hier ankommt. Betrachten wir Uyttenbroecks 1625 datiertes Gemälde der Augsburger Galerie (s. Abb. S. 596), so können wir dort für den Maler die gleiche Beobachtung machen, mit der Bode Potter charakterisierte[2]: »Er ist so sehr Bildnismaler der Tiere, daß er nicht frei ist von jedem Anthropomorphismus, sondern in das Gegenteil verfällt, indem er bei der Darstellung seiner Menschen vom Zoomorphismus nicht frei erscheint.«

[1] a. a. O.
[2] Die Meister der holl. und fläm. Malersch. Berlin 1921. S. 222.

Abb. 1. Radierung Bartsch Nr. 14, 4. Zustand.

H. Terbrugghen Weibliches Brustbild
Centraal Museum Utrecht. Ehemals bei Dr. N. Beets

VOM AMSTERDAMER KUNSTHANDEL

VON VITALE BLOCH

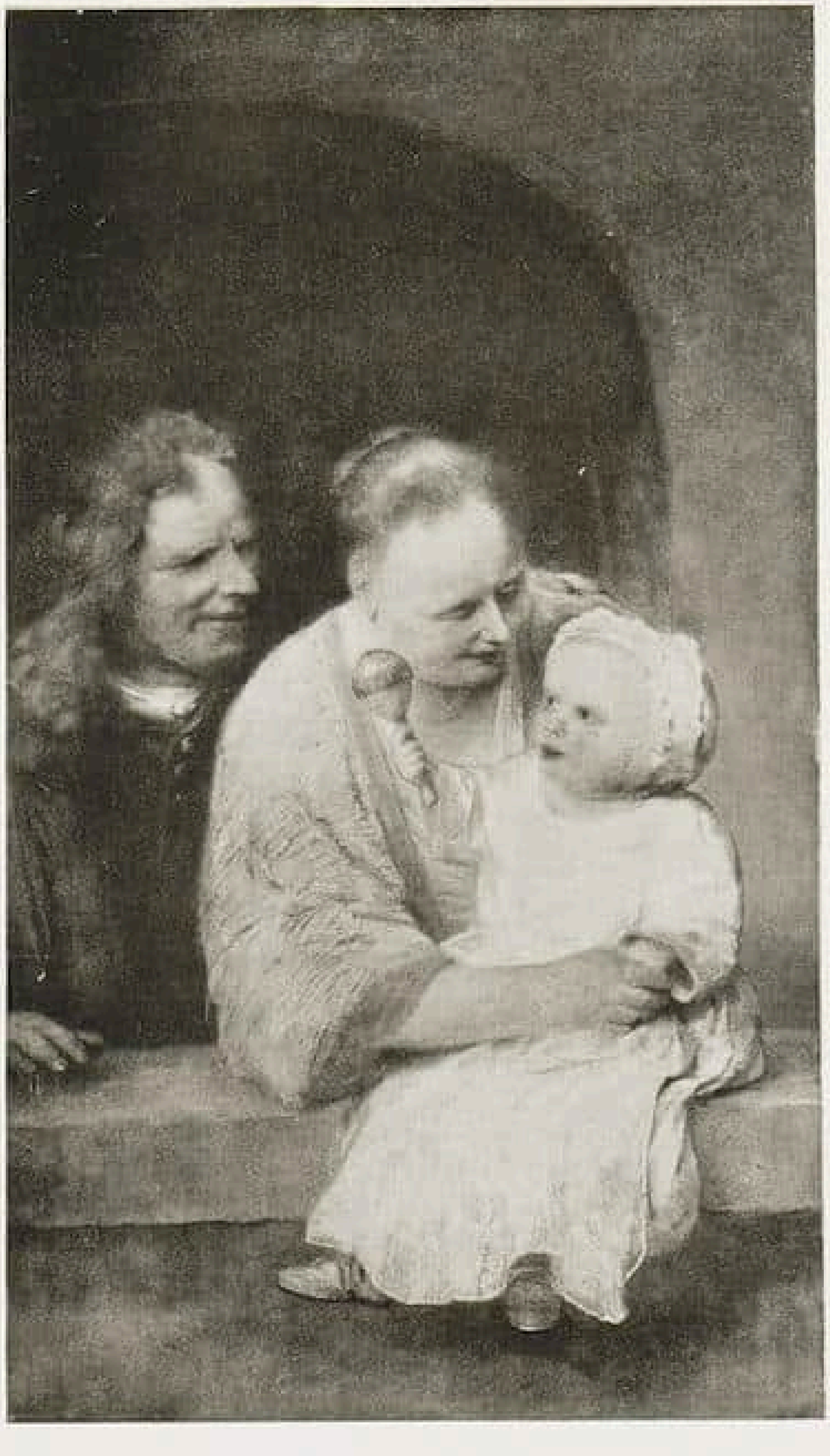
Der holländische, vielmehr der Amsterdamer Kunsthandel besitzt bei weitem nicht die Bedeutung des amerikanischen oder englischen; trotzdem ist er wichtig genug und die geographische Lage des Landes fördert seine Entwicklung und trägt zu seiner Lebendigkeit bei.

Die von A. W. Mensing organisierten Versteigerungen ziehen die Vertreter des internationalen Kunstmarktes an. Unter diesen spielen die deutschen Händler, die von der letzten europäischen Krankheit, der Trouvaille-Psychose, stark betroffen sind, keine unbedeutende Rolle. Der holländische Markt ist aber, der ganzen Art des holländischen Lebens und Geschmackes entsprechend, konservativ und kaum geeignet, den Trouvaille-Hunger zu stillen. Die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts bilden, wie früher, fast ausschließlich das Material des Marktes. Trotz der Anregungen einzelner Liebhaber der italienischen Kunst beherrschen ausschließlich die Holländer das Interessengebiet der hiesigen Sammler und Händler.

Die Firma J. Goudstikker ist eine der ältesten und größten am Platze. Ihre Verdienste sind besonders im Zusammenhang mit der neuen Einschätzung Brouwers, die wir in den letzten Jahrzehnten erlebten, zu erkennen. Anfang dieses Jahres siedelte Goudstikker in ein neues Haus an der Heerengracht über. Dort versuchte er seinen großen Bilderbestand nach Schulen und Zeitaltern zu gruppieren und die einzelnen Gruppen in einem entsprechenden Interieur unterzubringen. Außer einigen holländischen Räumen richtete er italienische, französische und »primitive« Säle ein. Von Freunden angeregt, übernahm Goudstikker die nicht leichte Aufgabe, »il gusto dei primitivi« sowie den Sinn

für Tintoretto, Goya und französisches Dixhuitième in Holland zu wecken. — Das Material, das Goudstikker präsentiert, ist so reichhaltig, daß wir es aus Raummangel unterlassen müssen, auch nur kurz darauf einzugehen. Nebst den aus früheren Ausstellungen schon bekannten Kunstwerken begegnen wir neuen Akquisitionen: so zwei ausgezeichneten Porträts von Hals, die beinahe in der ultima maniera gemalt sind, dem Bildnis einer nachsinnenden jungen Frau am Fensterbrett, über das sich ein rosa Tuch breitet (nach Bredius eines der schönsten Frühwerke von Bol), einer charaktervollen Komposition des Aert de Gelder aus der Sammlung Bureau — um einige große Namen der holländischen Malerschule anzuführen.

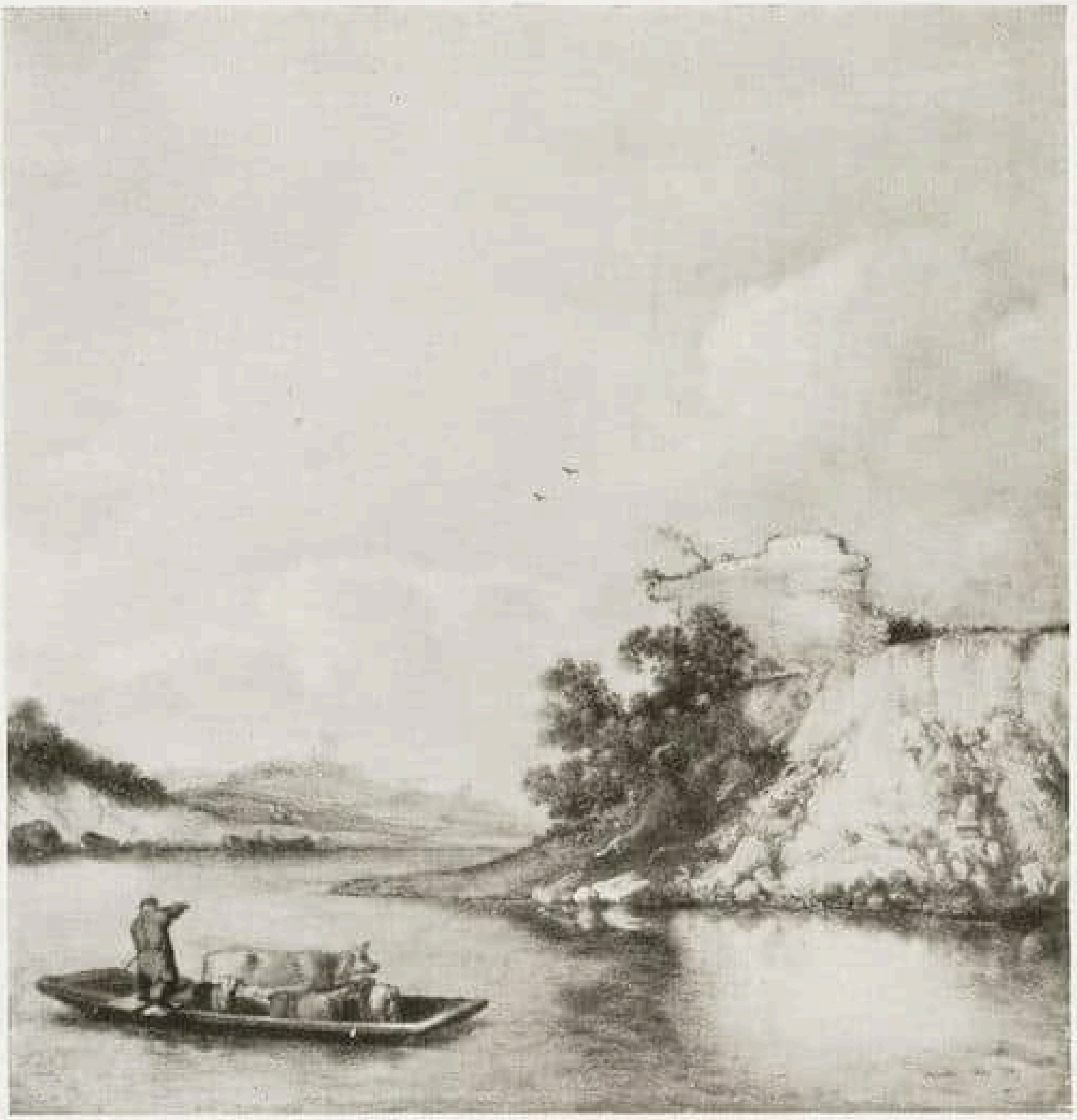
Die Firma Gebr. Douwes veranstaltet keine Ausstellungen wie Goudstikker, aber die liebenswürdigen Leiter des Hauses zeigen gern ihre Schätze. Das holländische Interieur und die Landschaftsmalerei, besonders die Stadtansichten, sind das Spezialgebiet dieses Hauses. — Ein ungewöhnliches Werk von P. I. Saenredam, dieses in Deutschland noch wenig geschätzten Malers, war eines der interessantesten Bilder der Saison. Es stellt die Mariakerk in Utrecht dar und ist mit der wunderbaren Klarheit und Präzision behandelt, die das Merkmal dieses Künstlers bilden (vgl. sein chef-d'œuvre im Boymans-Museum in Rotterdam). Die allgemeine Aufmerksamkeit zog der im letzten Winter bei Douwes ausgestellte Jan Steen auf sich — ein Gartenfest, um 1665/70 gemalt. Für unseren Geschmack ein etwas zu lautes Bild, das aber mit einem prachtvollen malerischen Brio behandelt ist.



Aert de Gelder Familienbild

Von van Diemen-Amsterdam an den Louvre verkauft

Die Galerie van Diemen & Co. ist im vorigen Jahre aus dem Haag nach Amsterdam übergesiedelt. Die Bilder, die Dr. O. Hirschmann vorführt, sind immer von sehr hoher Qualität. Manches Bild, das zuerst bei van Diemen auftauchte, hängt jetzt in einem großen Museum. Das Stilleben ist neben der Landschaft das Ge-



J. Mancadam — Landschaft
Bes.: Gebr. Douwes

biet, das den Leiter der Galerie besonders anzieht, auf dem er übrigens einer der besten Kenner ist. Interessante Beispiele des wissenschaftlich noch wenig durchforschten flämischen Stillebens um die Wende und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts: Clara Peeters, Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert, J. Hulsdonck, die in ihrer anziehenden Buntheit und »Sachlichkeit« dem modernen Geschmack gefallen, waren zu verschiedener Zeit bei van Diemen ausgestellt. Besonders zu erwähnen ist auch das Stilleben von Pieter Boel, ganz eigenartig in dem impressionistischen Motiv kleiner Vögel im Schnee. Wir erinnern auch an das vom Louvre erworbene, schon sehr französisch anmutende Familienbild des Aert de Gelder, ferner an das unter Rembrandts Namen aufgetauchte monogrammierte und datierte Selbstbildnis des Salomon van Hoogstraaten (Bredius-Museum, Haag), an ein sehr apartes Interieur von Pieter de Hooch, das Bürgermeisterzimmer des ehemaligen Amsterdamer Stadthauses darstellend (jetzt im amerikanischen Kunsthandel), und last not least, an das Porträt von Scorel, das um 1530 entstanden sein mag (ähnlich dem kleinen »Porträt eines Schülers« im Boymans-Museum), um einige besonders interessante Erwerbungen der Galerie herauszugreifen.
Seit Jahren ist in Amsterdam auch die Berliner Firma Paul Cassirer ansässig. Die Interessen dieser Firma sind hauptsächlich auf die niederländischen Schulen

Jan van Scorel

Madonna mit Kind
Bes.: P. de Boer

des 15. und 16. Jahrhunderts gerichtet. Dem 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Malerei par excellence, stehen sie scheinbar kühler gegenüber. Durch Cassirer sind einige hervorragende Werke der niederländischen Schule in Privatbesitz übergegangen. Das Porträt des Erard de la Marck, Bischofs von Lüttich, von Scorel, das vor kurzem in dieser Zeitschrift identifiziert war (Nr. 4, 1927, von P. Wescher), dürfte eine der Zierden der Sammlung von Pannwitz sein. — Abgesehen von den Primitiven ist das Werk von Rubens zu dem Steckenpferd der Firma geworden und auf dem Gebiet der Zeichnungen beherrschen sie neben Frits Lugt und Dr. N. Beets fast ausschließlich den Markt.

Die spezielle Domäne des Letztgenannten sind gleichfalls die primitiven Meister. Durch ihn ist auch das in Paris aufgetauchte entzückende Bildchen des jetzt

Meister der Lucien-Legende Madonna mit Heiligen
Von D. A. Hoogendijk an das Museum in Detroit verkauft

»modernen« Buytewech in den Besitz des Rijksmuseums gelangt. (Das Bild war seinerzeit von Prof. Six in Oud Holland, 1926, S. 97 u. ff. besprochen worden.) Das Museum in Utrecht verdankt Dr. Beets das reizvolle Fragment von Terbruggen, eines eigentlich noch nicht »wiederentdeckten« Koloristen des Jahrhunderts, dessen möglicher Einfluß auf Vermeer nicht zu übersehen ist.

Aus der jüngeren Generation der holländischen Kunsthändler sind weiter zu nennen:

P. de Boer hat in den letzten Jahren eine rege Tätigkeit entwickelt und auch den deutschen Markt bearbeitet. Durch seine Hände gingen viele Bilder, hauptsächlich holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts. Ganz besonders interessierte de Boer die holländische Landschaft um die Wende des Jahrhunderts und es ist ihm gelungen, einige in ihrer naiven Philosophie und Koloristik reizende Avercamp und Aerent Aerentsz. ausfindig zu machen. (Das Verhältnis dieser beiden Meister zueinander ist auch nach der interessanten Untersuchung

Jan Steen Tischgebet
Privatbesitz. Vordem im »Studio«, Amsterdam

von G. Poensgen in Oud Holland 1923/24 noch nicht klar.) — Unter den in der letzten Zeit von de Boer ausgestellten Gemälden erwähnen wir vor allem die »Madonna mit dem Kinde unter einem Baum« des Jan van Scorel, die uns schon aus dem Berliner Exemplar vertraut ist.

Feinen Geschmack zeigt D. A. Hoogendijk. Sein Interesse für die blaugrüne flämische Landschaft aus dem Kreise des Patinir und Herri met de Bles ist mit einigen guten Erfolgen gekrönt. Das Bild des Meisters der Lucialegende mit der Ansicht von Brügge im Hintergrund, das dem Detroit-Museum gehört und auf der diesjährigen Ausstellung des Burlington-Club zu sehen war, ist eine der interessantesten Erwerbungen, die Hoogendijk in der letzten Zeit getätigt hatte.

Zu derselben jungen Generation gehört das »Studio«, die Filialgalerie von Dr. Gottschewski und Dr. Schäffer-Berlin, das von Dr. Pauli geleitet wird. Die letzten Jahre seiner Tätigkeit standen unter dem Zeichen Steens. Das Interesse für diesen Meister ist nach der vorjährigen Leidener Ausstellung seiner Werke wieder im Wachsen. Abgesehen von einzelnen Abhandlungen sind in diesem Jahre drei neuerschienene Bücher Steen gewidmet: von Martin, Schmidt-Degener und van Gelder und Bredius. — Im Studio sah man Werke von Steen aus verschiedenen Perioden und mit vielseitigen Motiven; u. a. kleine chef d'œuvres, wie die »Morgentoilette einer Dame« (jetzt in der Schweiz) oder das »Tischgebet«, das im Sentiment beinahe an die Le Nain erinnert.

Es bleibt noch übrig, einige Worte über die jüngste der holländischen Kunst

handlungen, die Galerie Rothmann, zu sagen. Dank der Unterstützung einiger Freunde kamen durch sie in der kurzen Zeit ihres Bestehens eine Reihe interessanter Gemälde an das Haager, Haarlemer und Utrechter Museum. — Das vor kurzer Zeit aus dieser Galerie in Privatbesitz übergegangene Bild des Jan van Noordt, dem die moderne Kritik heute wieder regeres Interesse schenkt, ist nicht nur eines der künstlerisch besten Beispiele der Malerei dieses Meisters, sondern auch bemerkenswert als Vorläufer des französischen Dixhuitième. (Siehe zu dieser Frage die Ausführungen von K. Bauch in seinem Buch über Bakker. Über Jan van Noordt hat Hofstede de Groot vor Jahrzehnten in »Oud Holland« geschrieben; gelegentlich auch Kronig.)[1]

[1] Es bleiben die Galerien von W. E. Duits und B. Houthakker zu erwähnen. — Die meisten anderen am Rokin gelegenen Kunsthandlungen stellen moderne Malerei aus.

Jan van Noordt — Fest der Venus

Holländischer Privatbesitz. Vordem in der Galerie Rothmann, Amsterdam

Jan de Cock — Die Einsiedler Antonius und Paulus
Zu dem Aufsatz: »Vom Amsterdamer Kunsthandel« — Bes.: Galerie Rothmann, Amsterdam

RUNDSCHAU

VOM STADTMUSEUM IN BAUTZEN

Im Bautzener Museum sind einige beachtliche Neuaufstellungen vorgenommen worden. In der kriegsgeschichtlichen Abteilung wurde eine — rund 600 Objekte umfassende — Sammlung von Darstellungen Napoleon I., seiner Familie und seiner Heerführer wirkungsvoll aufgebaut. Sie kam als Stiftung des jüngst verstorbenen Kammerherrn Werner von Heynitz auf Weicha in den Besitz des Museums. Ihr Wert besteht vor allem in ihrer ikonographischen Reichhaltigkeit und in ihrer kulturhistorischen Besonderheit.

In der Abteilung für kirchliche Kunst erhielt ein gotisches Holzkruzifix aus der Kirche von Schönau a. d. Eigen bei Löbau einen würdigen Platz nach gründlicher Wiederherstellung (Reinigung und Imprägnierung) durch die Museumswerkstatt. Es handelt sich um eine ausgezeichnete Arbeit vom Beginn des 15. Jahrhunderts, die den „weichen Stil" auf das glücklichste repräsentiert. Das nahe zeitliche Verhältnis zu dem kaum viel früher (etwa um 1400) entstandenen Ulbersdorfer Altar des Museums kommt zu sinnfälliger Wirkung.

Besondere Beachtung verdient eine Votiv-Statuette der Madonna mit Kind aus weißem gebrannten Pfeifenton, die 1858 vor dem inneren Bautzener Reichentore ausgegraben wurde. Das Figürchen ist eine charakteristische Töpferkleinarbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Stilgeschichtlich lehnt sie sich an das Fragment einer Katharinen-Statuette an, das vor kurzem bei Ausgrabungen in der Burgruine von Kirschau bei Bautzen zutage kam.

In der Gemäldegalerie sind drei bedeutsame Beispiele bester deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts als Leihgabe ausgestellt. Zunächst eine großartige Landschaft (Wildbach im Prießnitzgrund) von Karl Christian Sparmann — bekanntlich eines Hauptschülers von Caspar David Friedrich und Christian Clausen Dahl — (geb. 1805 in Hintermauer bei Meißen; gest. 1864 in Dresden). Ferner ein Werk Karl Blechens (geb. 1798 in Kottbus-Niederlausitz; gest. 1840 in Berlin). Dieser noch bedeutendere Schüler Friedrichs und Dahls war bisher nur ungenügend durch eine kleine italienische Ölstudie auf Papier in der

Galerie vertreten. Bei der neuen Leihgabe handelt es sich um eine stattliche Herbstlandschaft in bräunlich-schummrigen Tönen. Als Staffage dient vorn ein Angler an einem mit Wasserrosen bedeckten Teich. Im Mittelgrunde wird ein Gehöft mit weidendem Vieh sichtbar. Köstlich ist der von hinten beleuchtete, goldig schimmernde Baumschlag mit seinen charakteristischen, weich-verfließenden Konturen. Das einwandfrei signierte Bild stammt aus der bekannten Broseschen Sammlung und ist um 1822 — also vor dem italienischen Aufenthalt des Künstlers entstanden. Es hängt in Bautzen neben Caspar David Friedrich, Karl Gustav Carus und den beiden Brüdern Albert und Max Zimmermann aus Zittau.

Eine Überraschung bietet ein großes Gemälde von Heinrich Franz-Dreber (geb. 1822 in Dresden; gest. 1875 in Anticoli bei Rom). Das mächtige Bild stellt einen bukolischen Reigen in zarter, südlicher Landschaft unter gedämpftem, grausilbrigem Lichte dar und paßt sich der kühlen Harmonie des Bautzener Thoma-Saales in seiner starken und doch zurückhaltenden Farbigkeit ausgezeichnet an. Anscheinend ist es um 1869/70 entstanden, da das Motiv der sitzenden Frau im Vordergrunde, die mit einem Kind auf dem Schoß dem Tanz der jugendlichen Hirten und Hirtinnen zuschaut, eine offensichtliche Beziehung zur „Medea" des großen Kampf- und Gesinnungsgenossen Feuerbach aufweist. Da die Bautzener Galerie bedauerlicherweise noch keinen Feuerbach ihr eigen nennen darf und da neuerdings gewichtige Gründe gegen die Eigenhändigkeit der Bautzener Böcklin-Landschaft (angeblich 1851/52 unter Einfluß Drebers entstanden) geltend gemacht wurden, so wäre zu wünschen, daß sich das hervorragende Drebersche Werk bald in dauernden Besitz des Museums übergehen möchte!

Unter den jüngsten Erwerbungen sind besonders zu nennen: Eine vorzügliche Trübner Landschaft von 1892 (Waldrand bei Obing) und eine köstlich gelöste Frühlingssymphonie von Slevogt (Blick aus dem Atelierfenster von Neukastell in der Pfalz, gemalt 1923). Das letztgenannte Bild ist von der jungen Gesellschaft der Freunde des Stadtmuseums geschenkt worden. B-l

DIE ENGLISCHE AUSSTELLUNG IN WIEN

Die „Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten", die der Wiener Verein der Museumsfreunde in der Sezession vereinigt hat, bieten eine Art „Salonausstellung" alter Kunst. Prima Konfektion, geliefert von den ersten Meistern Old Englands. Weniges nur, das wirklich packt, ans Herz greift. So das meisterhafte, von größter Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit erfüllte Doppelbildnis zweier Brüder von Reaburn (der Glanzpunkt dieser Schau). Das lebendige Bild der Miß Tyler of Bath von Gainsborough, dessen vielfältig nuanciertes Weinrot angenehm von den üblichen zeitgemäßen Saucen in Braun

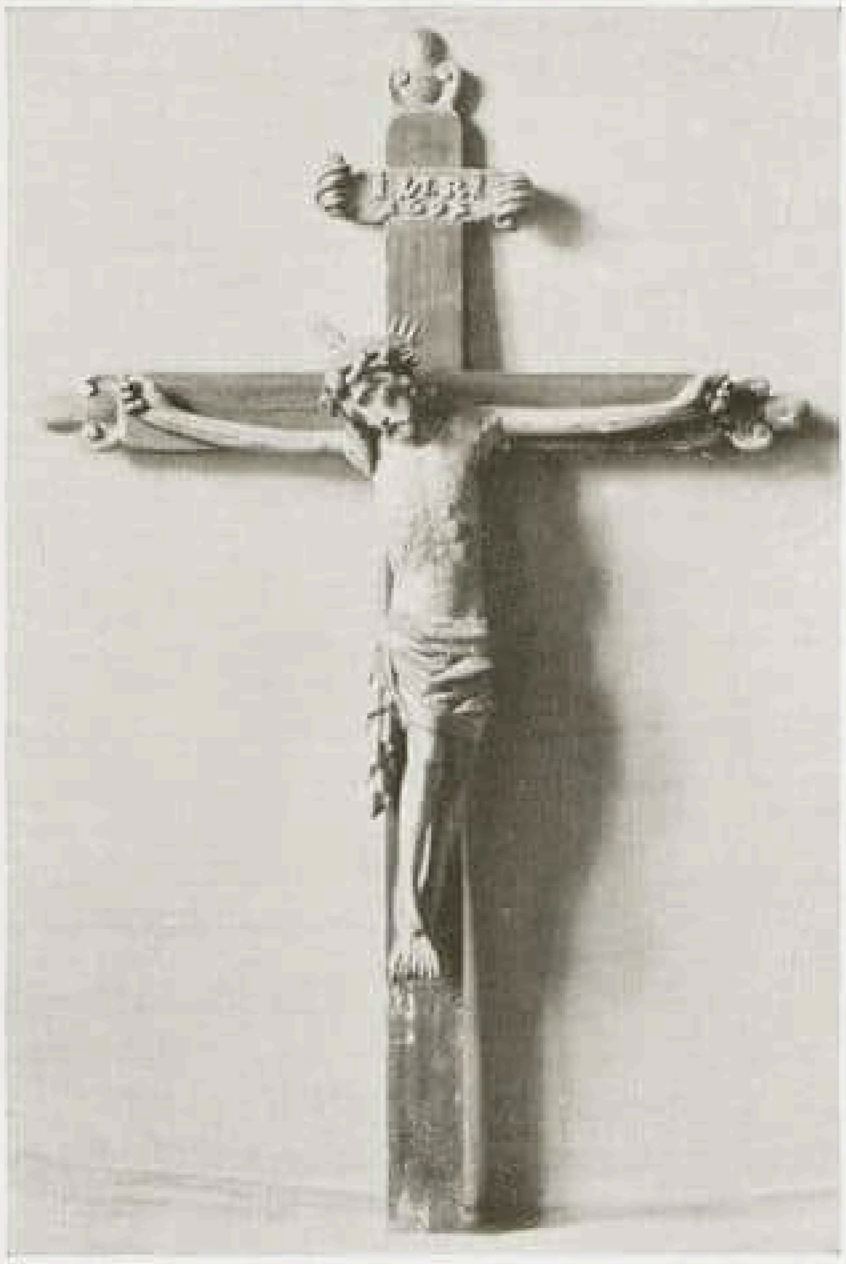


Abb. 1. Holzkruzifix mit Originalfassung. 1. Hälfte des 15. Jahrh.
Aus der Kirche von Schönau a. d. Eigen bei Löbau (Das Kreuz von 1695 ist eine spätere Hinzufügung)
Stadtmuseum Bautzen

und Lackrot absticht, das charaktervolle Frauenbildnis von Constable (der auch durch einige Landschaften vertreten ist), das delikat gemalte Bildnis der Gattin eines schottischen Rechtsanwaltes von Northcote gehören mit zu dem Besten. Selbstredend sind auch die Etiketten von Hogarth, Reynolds (mit dem sehr reizvoll durchkomponiertem schon ganz klassizistischem „Amor und Psyche"), Romney (dessen süßliche Mrs. Davenport auf, sage und schreibe, 80000 Pfund versichert wurde),

Abb. 2. Heinrich Franz-Dreber Bukolischer Reigen
Stadtmuseum Bautzen

Gardner, Hoppner, Opie, Lawrence, Moreland, Wilson, Crome, Turner bald besser, bald weniger gut vertreten.

Einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung der englischen Miniaturmalerei gewährt die reichhaltige Sammlung des Earl of Beauham.

Unter den Präraffaeliten, veranschaulicht durch Arbeiten von F. M. Brown, J. E. Millais, D. G. Rossetti, E. Burne-Jones, schneidet der Letztgenannte mit seiner linienschönen, empfindsamen „Liebe unter Ruinen" und seinen zarten Zeichnungen am günstigsten ab.

Wahrlich bedrückend ist, was wir an „moderner" englischer Malerei zu sehen bekommen. Traurig, wenn diese zumeist sehr üblen Ableger des Impressionismus (mit denen sich einzeln auseinanderzusetzen, hier nicht der Raum ist) eine Auswahl von Englands Bestem sein sollten. Das ist nicht Konservativismus, sondern Rückschritt. Poglayen-Neuwall

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Hartberg stellt Hermann Glöckner, Dresden, Gemälde aus. Es sind Arbeiten eines jungen, ernsthaft strebenden Menschen, den man ermutigen muß. Alles ist noch etwas ungelenk und übertrieben, aber man sieht das saubere Handwerk und das zähe Bemühen. Am besten gelungen scheinen mir die Stilleben, so: „Schwertlilien" und „Der Mörser". In denselben Räumen stellt G. H. Wolff, der Plastiker, aus. Er enttäuscht. Sein Stil schwankt zwischen verschiedenen Vorbildern hin und her, man spürt Maillol, Fiori, auch wohl kubistische Franzosen. Vieles ist so obenhin gemacht, imponiert auf den ersten Blick, erweist sich dann aber als nicht solid. Da ist die „Fischfrau aus Lissabon", eine hockende Figur, die an Maillol erinnert. Wie anders aber löst dieser eine solche Aufgabe. Er läßt den Beschauer über den rechten Fuß nicht im unklaren, und auch das linke

Jacobello del Fiore — Madonna mit Kind (1439?). 51,5×42,5 cm
Ausgestellt in der Galerie Paul Bottenwieser, Berlin

Bein ist besser gegliedert. Gut ist ein Torso in Ton, der das Gefühl des Bildhauers für Masse zeigt. Da aber wäre es die Aufgabe gewesen, nun auch Arme und Beine unterzubringen. Ihr entzieht sich Wolff.

Bei Hinrichsen (Künstlerhaus in der Bellevuestraße) hat Albert Birkle eine Sonderausstellung. Keine erfreuliche Angelegenheit ist diese Kunst, eine Kreuzung zwischen Grosz, Dix und Magnus Zeller. Zwei Bilder sind bemerkenswert, jenes eines Herrn Wilhelm Spindler und der Stadtbahnhof von 1926, der, wenn ich mich nicht täusche, schon in der Akademieausstellung zu sehen war. Gleichzeitig zeigt der Bildhauer Laurent Keller aus Frankfurt gute Arbeiten von feinem, plastischen Empfinden, die nicht unbeachtet bleiben dürfen. K

CHEMNITZ

Die Kunsthütte zu Chemnitz veranstaltet zur Zeit eine Ausstellung von Werken von Joos

Joos de Momper: Winterlandschaft mit Schweinetreibern
Ausgestellt in der Kunsthütte, Chemnitz

de Momper (1564—1635). Sie umfaßt über 50 Gemälde und wurde unter Mithilfe von Karl Lilienfeld, Dresden, aus deutschem Museums-, deutschem und holländischem Privat- und Kunsthandelbesitz zusammengestellt.

ZUR FRAGE DER ÖFFENTLICHEN DENKMALPFLEGE IN PREUSZEN

Mit der Übernahme der Verwaltung der ehemals königlichen Schlösser und Gärten hat das preußische Kultusministerium einen gewaltigen Zuwachs an Macht aber auch an Pflichten erhalten. Es ist ihm eine ganz neue Sparte zugefallen, nämlich „eine profane Denkmalpflege". Sie war bisher nicht da. Auf der einen Seite gab es Museen, auf der anderen Seite wohl eine Denkmalpflege, die sich aber zum allergrößten Teil mit der Erhaltung der kirchlichen Kunstmonumente der Vergangenheit zu beschäftigen hatte.

Man ist sich in weiten Kreisen vielleicht doch nicht ganz bewußt, welche Summe profaner Bauten von künstlerischem Wert an den Staat gelangt ist. Da sind in Berlin das alte Schloß am Lustgarten, das Museum Schloß Monbijou, das Schloß Charlottenburg mit Mausoleum, das Jagdschloß Grunewald, Jagdschloß und Park Königswusterhausen. In Potsdam das Stadtschloß, das neue Palais, das Schloß Charlottenhof, die Orangerie, Sanssouci, das Mausoleum Kaiser Friedrichs, das Belvedere auf dem Pflingstberg, das Marmorpalais mit dem neuen Garten, das Schloß Babelsberg, die Pfaueninsel. In Kassel das Residenzschloß, das Schloß Wilhelmshöhe mit Park, die Löwenburg bei Kassel, Schloß und Park Wilhelmsthal, Schloßbesitzung Stolzenfels, Schloß und Park Brühl bei Köln, das Schloß in Königsberg, die Schlösser Homburg vor der Höhe und Wiesbaden, und die Schackgalerie in München.

Der Gedanke liegt nahe, eine machtvolle Organisation unter einem Generalkonservator der Kunstdenkmale in Preußen zu schaffen. Wir werden noch in einem Referat über das dem Staatsrat vorliegende Denkmalschutzgesetz erklären, warum mit guten Gründen einer oberen Instanz größere Einflußmöglichkeit gegeben werden sollte als bisher. Ist diese durch Personalunion mit jener vereinigt, der die Wahrnehmung der Inter-

essen des gesamten großen neuen staatlichen Kunstbesitzes obliegt, so kann dies nur im Sinne einer Vereinheitlichung der Verwaltung liegen. Weitere wichtige Aufgaben ergeben sich dann von selbst. So die Inventarisierung der öffentlichen Kunstdenkmäler, wie sie für einzelne Provinzen schon durchgeführt ist, systematisch geleitet von einer Zentralstelle. Damit geht jedoch die Schaffung eines Denkmälerarchivs Hand in Hand, d. h. die methodische Bereitstellung photographischen Materials der öffentlichen, und wenn möglich, auch der privaten Kunstdenkmale in Preußen. Umfangreiches ist ja schon heute durch die Staatliche Bildstelle vorgearbeitet.

Wir möchten es hier ruhig aussprechen, daß wir für die geeignetste Person eines Generalkonservators der Kunstdenkmale in Preußen den Ministerialrat im Kultusministerium Ernst Gall halten. Schon heute ist ihm die profane Abteilung des Denkmalschutzgesetzes zugeteilt, das Korreferat im Ausgrabungsgesetz, die staatlichen Museen in den Provinzen, das Korreferat der Denkmalpflege, der Schutz der vorgeschichtlichen Altertümer und die Staatliche Bildstelle. Die neuen Aufgaben wären demnach nur organisch aus den alten entwickelt.

Herr Gall betreut neben dem oben Aufgeführten vertretungsweise augenblicklich das Waetzoldtsche Erbe, die Nationalgalerie, die Kunstakademien, die Kunstausstellungen, kurz gesagt, die Angelegenheiten der modernen Kunst. Die heterogensten Dinge sind zur Zeit in seiner Hand vereinigt, für jeden Einsichtigen ein unhaltbarer, nur provisorischer Zustand, den die systematische Abrundung der ursprünglichen Aufgaben Dr. Galls, für die ihn eine ausgezeichnete Kenntnis der alten Architektur prädisponiert, zum Guten und Fruchtbaren wenden würde. Alfred Kuhn

Pablo Picasso Zeichnung. 1922

Aus der in Vorbereitung befindlichen Ausstellung »Der Zeichner Picasso« in der Galerie Flechtheim, Berlin

KUNST-LITERATUR

GEORG WEISE: SPANISCHE PLASTIK AUS SIEBEN JAHRHUNDERTEN. Gryphius-Verlag Reutlingen.

Der rührige Tübinger Forscher hat sehr schnell dem ersten Band seiner Veröffentlichung spanischer Skulpturen einen Doppelband folgen lassen, der hauptsächlich Plastiken in den baskischen Provinzen und in den angrenzenden Teilen der Provinzen Burgos und Logrono behandelt. Zu dem Abbildungsband mit 440 Aufnahmen gesellt sich diesmal ein eigener stattlicher Textband, gleichfalls mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet. Wiederum darf man den Aufnahmen vollste Anerkennung zollen. Eine Reihe sehr wichtiger Monumente werden zum erstenmal in einwandfreien Reproduktionen einem größeren Interessentenkreis zugänglich gemacht, vor allem die bedeutenden Portalskulpturen von Vitoria und Laguardia. Der neue Band ist erfreulicherweise viel systematischer aufgebaut als der erste, aber noch immer werden zweit- und drittklassige Arbeiten, die wohl den Spezialforscher sehr beschäftigen, aber für die größere Allgemeinheit von geringem Interesse sind, zu sehr berücksichtigt und auch im Text überschätzt. Bei dem Textband hätte man sich gewünscht, daß der Verfasser noch sachlicher sich auf die von ihm reproduzierten Monumente beschränkt und nicht problematischen Abschweifungen einen derart weiten Raum eingeräumt hätte. Dies gilt vor allem von dem umfangreichen Abschnitt „Frühbarock und romanistische Reaktion in der spanischen Kunst der gegenreformatorischen Periode". So sehr auch hier die Vorzüge des Historikers Weise zu erkennen sind, so hätte man diese Erörterungen lieber an anderer Stelle gedruckt gesehen als gerade in diesem Band. Dagegen wäre es notwendig gewesen, die Zusammenhänge der romanistischen Bildhauer mit ihren Vorbildern noch eingehender zu erörtern, vor allem nachzuprüfen, wie weit Kupferstiche den Spaniern vermittelnde Anregung gegeben haben. Die außerordentlich frühe Datierung der ersten von Weise hier veröffentlichten romanischen Plastiken dürfte wohl nicht ganz unwidersprochen bleiben. Bei der Würdigung der Arbeiten von Forment in S. Domingo de la Calzada hätte man eine kritischere Scheidung der einzelnen ausführenden Hände erwartet. W., der recht sorgfältig in seinen Literaturangaben ist und liebenswürdigerweise auch den Rezensenten häufig zitiert, hat merkwürdigerweise gar keine Kenntnis von meinen Biographien Forments, Junis und Jordans im allgemeinen Künstlerlexikon von Thieme-Becker genommen. Es ist bedauerlich, daß W. nicht auf eine Reihe der von mir berührten Fragen eingegangen ist. Sehr dankbar darf man W. für seine Würdigung der romanistischen Meister der Rioja sein. Wenn auch im Text hier manches nur als vorläufige Skizze gelten kann, so gewinnt man doch schon ein anschauliches Bild von dieser Schule, und es wäre zu wünschen, daß W. uns späterhin eine ausführlichere Darstellung dieses Gebietes gibt. A. L. Mayer

BERNARD RACKHAM: EARLY NETHERLANDS MAJOLICA. London, Geoffrey Bles

Das historische Problem der frühen niederländischen Fayencen hat die Wissenschaft seit 25 Jahren schon oft beschäftigt: es handelt sich dabei um die Übertragung der italienisch-spanischen Technik nach dem Norden und ihre Auswirkung in der heimischen Form. Holländische, belgische, deutsche und englische Forscher haben an der Klärung des Bildes mitgearbeitet, doch fehlte es bisher an einer zusammenfassenden und abschließenden Behandlung dieses höchst interessanten Abschnitts der Geschichte der europäischen Keramik während der Renaissance.

Bernard Rackham, der Leiter der keramischen Abteilung des Victoria and Albert Museums, dem wir schon die englische, durch wertvolle Anmerkungen und Exkurse bezeichnete Übersetzung von Emil Hannovers „Keramik-Handbuch" verdanken, hat nun in einem eigenen mit 12 farbigen und 43 schwarzen Tafeln prachtvoll ausgestatteten Buch die endgültige Arbeit geleistet.

Im Mittelpunkt steht die ausführliche Behandlung des in der neueren Literatur überhaupt nicht beachteten, aus nahezu 400 Stücken bestehenden Fliesenfußbodens in dem Schlosse Vyne bei Basingstoke — halbweges etwa zwischen London und Salisbury —, der mit seiner Entstehungszeit um das Jahr 1520 das älteste und mit der Mannigfaltigkeit seiner Schmuckmotive das reichste erhaltene Denkmal der niederländischen Renaissancekeramik ist.

Um dieses klassische Dokument nordischer „Majolika" gruppiert Rackham nun das gesamte sonst noch erhaltene Material, darunter

Corot Landschaft bei Neapel

Aus der am 18. Oktober bei P. Cassirer-Berlin stattfindenden Versteigerung Pearson

überraschend viele bisher unbeachtet gebliebene Funde aus dem englischen Boden in Museen und Privatsammlungen. Methodisch beachtenswert und aufschlußreich ist es, daß Rackham sich nicht auf die Behandlung des in Originalen erhaltenen Materials beschränkt, sondern daß er — wie Bode es vor Jahren schon mit so großem Erfolg bei der Behandlung der orientalischen Teppiche getan hat — auch die auf gleichzeitigen Miniaturen (ein für Maximilian oder Philipp den Schönen illuminierten Stundenbuch der Bodleiana!) und Gemälden dargestellten Geschirre zum Vergleich und zur Bereicherung des Bildes mit heranzieht.

Ein einleitendes Kapitel über die Technik und die Anfänge der Majolikakunst in Italien und ein Ausblick auf ihre spätere Ausbreitung von den Niederlanden nach England setzen das Sonderthema der niederländischen Frühkeramik in den großen Zusammenhang der europäischen Entwicklung.

Das schöne Buch ist mit der Sorgfalt des Spezialforschers, dem weiten Blick des Historikers und mit der Frische und Wärme des für sein Lieblingsgebiet begeisterten Enthusiasten geschrieben. Ein Musterbeispiel dafür, daß es möglich ist ein begrenztes historisches Thema so zu behandeln, daß auch der „Laie" die Darstellung mit Spannung lesen muß.

Max Sauerlandt

MARTIN HÜRLIMANN: FRANKREICH / Baukunst, Landschaft und Volksleben. Mit einer Einleitung von Paul Valéry. Über 300 Abbildungen in Kupfertiefdruck. Verlag Ernst Wasmuth A.G. Berlin 1927.

Dieser neueste Band der bekannten Reihe „orbis terrarum" ist fraglos einer der schönsten. Man könnte diesmal mit gutem Recht von jenem „unbekannten" Frankreich sprechen, das Hürlimanns Meisterkamera erschlossen hat. Dieser feinsinnige Kunstgelehrte und Dichter, Züricher von Geburt, hat im Auto über 30000 Kilometer in Frankreich zurückgelegt und an 3000 Aufnahmen gefertigt, von denen der vorliegende Band also nur einen Bruchteil reproduziert. Von Korsika bis zur Bretagne, von den Pyrenäen bis zum Elsaß, alles was künstlerisch bedeutsam und historisch interessant war, wurde mit einer unvergleichlichen Treue und Sachlichkeit auf die Platte gebannt. Keine „gestellten" Ausschnitte wie sie so oft bei Hielscher begegnen, der sozusagen das Arrangement des Makart-Ateliers liebt, sondern unbarmherzige Wahrheiten der Natur, die aber immer den feinen künstlerischen Blick des Photographen verraten, der überdies den Vorzug hat, als Kunsthistoriker die Materie zu beherrschen. Man blättert und staunt von Seite zu Seite und ist immer wieder überrascht, wie wenig wir alle, die wir wohl Paris, vielleicht auch die Provence und

die Normandie kennen, von dem eigentlichen, dem historischen, dem denkmälerreichen Lande wissen. Daß Hürlimann, der Schweizer, zum Schluß auch das Elsaß miteinbezogen hat, verursachte in gewissen Kreisen einen mächtigen Sturm im Wasserglase. Wozu? Wird damit Erwins Werk, das Münster von Straßburg, dessen Ansicht das Buch beschließt, ernsthaft gefährdet, werden dadurch die Wunder von Chartres und Reims für uns ungewißbar? Es hat den Anschein, als ob der Pendel der Geschichte noch lange Zeit hindurch über dem Schicksal des Elsaß schwingen wird. Diesen Landstrich deshalb im gegenwärtigen Moment in einem solchen Buche, das nach politischen Grenzen rechnet, rechnen muß, auszuschalten, wäre kleinliche Brüskierung des Nachbarn, die uns zudem bestimmt keinen Vorteil brächte. Denn dieses Bilderbuch ist keine politische Bibel, ja ich finde es für meinen Teil großartiger, den Tatsachen, so wie sie einmal sind, Rechnung zu tragen als sie vor der Geschichte zu verbergen. Das hat im übrigen mit der persönlichen Anschauung des Einzelnen, die ich respektiere, nichts zu tun. Nur soll man an einem solchen Argument nicht die künstlerische Leistung eines derartigen Buches messen. Im Gegenteil, je mehr wir vom Nachbarn wissen, um so besser wird es für uns selbst in der Zukunft bestellt sein. Chinesische Mauern, die der Krieg zwischen den Völkern für viele Jahre aufgerichtet hat, sind geistig heute nicht mehr denkbar.

Man hat also die Pflicht, Herrn Hürlimann für seine großartige Leistung und nicht minder für sein schönes, stilles Vorwort, das er den Bildern voranstellt, zu danken und den Verlag zu beglückwünschen, der als Deutscher zuerst dieses Buch über Frankreich herausbrachte. Biermann

J. A. LOEBER JUN.: DAS BATIKEN. Eine Blüte indonesischen Kunstlebens. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg i. O.

Das Buch ist eine ausführliche Darstellung der eigenartigen Technik des Batik, wie sie auf Java entstanden und kultiviert worden ist. Aus den beiden Fürstenreichen Solo und Djokja ist die Kunst dieses Verfahrens nach Europa gekommen. Die prachtvollsten Batikstoffe, Gewänder, die die Fürsten an fremde Potentate verschenkten, sind auf Baumwolle gearbeitet. Sie ist das einheimische Produkt, und man liest die kuriose Bemerkung des Ibe Batutah (1345—1346), daß Baumwollkleider in Zentralsumatra teurer als seidene waren. Die importierte Seide wurde nur sporadisch verwendet. Heute beginnt die Einfuhr von Fertigstoffen und Farben aus Europa die Technik zu beeinflussen. Aber es gibt eine Sitte, nach der Tote in Kleidern aus heimischen Stoffen gekleidet werden, damit sie die Stammesgenossen im Jenseits nicht verkennen. Aber die religiösen Gebräuche können die Entwicklung nicht aufhalten, und die Einfuhrindustrie droht hier wie überall die Qualität der Arbeit zu beeinträchtigen. Die fertigen europäischen Farben locken den Eingeborenen zu weniger sorgfältiger Vorbereitung der Farbflotte. —

Ein wichtiges Kapitel über das Batikornament weist Ursprung, Verbreitung und Schemen der Blumen-, Tier-, Landschafts- und geometrischen Motive auf. Es gibt verbotene Muster, die für Fürst und Fürstin, Kronprinz und Kronprinzessin reserviert sind.

Der Verfasser erklärt die Symbolbedeutung mancher Motive wie das der Bambussprosse und erläutert die Anordnung der Muster. „Wer mit dem Verzierungskodex des Abendlandes vertraut ist und daher weiß, wie ganz allgemein und unerschütterlich in der konventionellen Ornamentik bei 99 Prozent aller quadratischen Dekorkompositionen die Mittellinie des Quadrates als sozusagen prädestinierte Symetrieachse ihre erbgesessene Geltung hat, der wird dieses fast eigensinnige Vermeiden einer sonst allen Menschen geläufigen und sich als selbstverständlich aufdrängenden Achsenlage als überaus auffällig erkennen müssen." Kapitel über gebatikte Kleider, Batikersatz und das Batiken außerhalb Javas vollenden das Buch. Das reiche Thema ist sowohl in technischer als auch kulturhistorischer und ästhetischer Hinsicht erschöpfend behandelt. Zahlreiche Abbildungen und ein Originalbatikmuster sind dem Werke beigegeben. S. Schwabacher

HECTOR LEFUEL: FRANÇOIS HONORÉ GEORGES JACOB-DESMALTER. Archives de l'Amateur, Editions Albert Morancé, Paris 1926.

Der stattliche Band ist den Schöpfungen des Ebenisten Jacob-Desmalter gewidmet. Obgleich nur die Lieferungen für Napoleon, die kaiserliche Familie, für Ludwig XVIII. und französische Fürsten in dem Werke behandelt werden, liegt eine erstaunliche Fülle an Material vor. Jacob-Desmalter hatte für die Bonapartesche Familie allein 44 Schlösser auszustatten, und da der Palast Josephs in Spanien, Jeromes in Westphalen, Louis in Holland, Elisas in Toscana und Carolines in Nea-

Corot — Zwei Frauen am Brunnen

Aus der am 18. Okt. bei P. Cassirer-Berlin stattfindenden Versteigerung Pearson

pel stand, so gewann Jacob-Desmalter einen Weltruf, und Souveräne wie Carl IV. (für ein Schloß in Aranjuez) und der Zar Alexander I. (für die Eremitage), wandten sich an ihn. Später wurde Jacob-Desmalter von Georg IV. zur Ausschmückung des Schlosses nach Windsor und vom brasilianischen Kaiser nach Rio de Janeiro berufen. Zur Erledigung dieser vielen Aufträge besaß Jacob-Desmalter in Paris schließlich 44 Ateliers mit 800 Arbeitern. So übertraf er an Expansivität die Werkstätten aller großen Ebenisten in Frankreich und Deutschland, sei es der Boulle, Riesener oder Roentgen, die in bezug auf Qualität ihm gleichkamen. Desmalter war zudem auch Bronzearbeiter. Zur Ausführung seiner immensen Aufträge verließ er sich nicht allein auf die eigene Erfindungsgabe, sondern die Maler David und Prud'hon, die Bildhauer Chaudet, Lemot, Cartellier und Dupasquier und der Konservators der kaiserlichen Museen, Donon, gaben ihm Möbel- und Bronzezeichnungen.

Mit dem Abstieg des Napoleonischen Hauses ging der Niedergang der Möbelmanufaktur Jacob-Desmalter parallel.

Unter den Mitteilungen des Buches über Napoleon ist die Nachricht besonders interessant, daß er in seinen Privatgemächern reiche Verzierung der Möbel verschmäht habe. „Les meubles ne sont, à son avis, q'instruments de travail: ils lui plaisent dans la proportion où il peut les utiliser pour sa besogne quotidienne qui était, on le sait, véritablement écrasante." Er soll immer auf Einfachheit gedrängt haben. Unter einer ihm vorgelegten Zeichnung von Percier für einen vergoldeten, großen Leuchter stand die Bemerkung „Simplifier les ornements, c'est pour l'Empereur". Das Parvenutum Napoleons scheint also ein Märchen zu sein, und die manchmal vorkommende Überladung der Möbel ist auf Rechnung der Phantasie seiner Möbellieferanten zu setzen. Größe und Reinheit der Linie, die wir im Empire bewundern, entsprang dem Sinne des Kaisers. Wenn er Modelle gefunden hatte, die ihm gefielen, so liebte er es, sich mit diesen Formen auch in anderen Schlössern zu umgeben. So bestellte er dieselben Muster wie in den Tuilerien für seine Schlösser in Fontainebleau, Saint-Cloud und Compiègne.

Das ausführliche Werk, das lange Tabellen mit Preisen über die kaiserlichen Lieferungen enthält, bringt viele Abbildungen erlesener Möbel des Empire. Schwabacher

Predella. Schwäbischer Sippenmeister um 1510 Die heilige Sippe
Aus der Sammlung Max Singewald. Versteigerung am 11. Oktober bei Bangel, Frankfurt a. M.

SAMMLER UND MARKT

AUKTIONSVORSCHAU IN DEUTSCHLAND

FRANKFURT a. M.

Bei Rudolf Bangel gelangen am 11. Oktober alte Meister zur Versteigerung, die in erster Linie die Gemäldesammlung des Generaldirektors Max Singewald, Leipzig, umfassen. Der mit 40 Tafeln reich illustrierte, unter der wissenschaftlichen Mitarbeit von Prof. Dr. Fritz Traugott Schulz vom Germanischen Museum herausgegebene Katalog nimmt in kritischer Weise zu den Einzelstücken Stellung.

Als bemerkenswert seien genannt: eine „heilige Sippe" vom schwäbischen Sippenmeister um 1510; eine „Maria mit dem Kinde in einer Landschaft" von einem niederdeutschen Meister um 1500, eines jener lieblichen Madonnenbilder, die für diese Zeit der Blüte der niederdeutschen Malerei typisch ist; ein „Devotionalbild" eines schwäbischen Meisters um 1450; eine „Krönung Mariae" eines süddeutschen Meisters der Donaugegend (um 1510), dessen Darstellungsmotiv dem Dürer-Holzschnitt vom Jahre 1510 entnommen ist. Weitere Werke der Donauschule aus der Mitte des 16. Jahrhunderts schließen sich an.

Gut vertreten sind die Meister der frühen vlämischen Schule; vor allem verdient hier das aus der Sammlung Sir William Farrer stammende Gemälde eines Antwerpener Meisters um 1500 „Das Urteil Salomonis" Erwähnung. Von Jost van Cleve findet sich eine „Maria mit dem Kinde" (früher Sammlung Georg Voß, Berlin). Diesem Meister nahestehend ist das „Kreuzigungsbild" eines vlämischen Meisters um 1530. Ein sehr interessantes Stück der Sammlung ist auch das vlämische Hausaltärchen um 1490.

Aus dem späteren 16. Jahrhundert gibt es u. a. eine „Dorfkirchweih" von Pieter Brueghel, von Paul Brill eine monogrammierte „Phantasielandschaft", von Frans Francken II. ein signiertes Gemälde „Joseph und seine Brüder".

Von den holländischen Landschafts- und Architekturmalern finden sich Arbeiten von Jan Asselyn, van Bloomen, ein signiertes Gemälde von van Delen vom Jahre 1623, eine „Landschaft" von Gaspard Dughet, Gemälde von J. van Goyen, Frans de Momper, B. Peeters, Frans Snyders, Swanevelt, Vinkebons, Vroom, Jan Weenix, de Witte u. a.

Unter den Sittenmalern des 17. Jahrhunderts finden sich bezeichnete Arbeiten von Bega, Bogaert, Brakenburgh, Cornelis van Haarlem, Cornelis Dusart, Heemskerck, Jerom Janssens, J. M. Molenaer, A. Victoryns, Wyck u. a. — Unter den Porträts sind zu nennen Arbeiten von Govaert Flinck mit dem aus der Sammlung Max Kann stammenden, bezeichneten „Herrenbildnis" vom Jahre 1647, von Gottfried Kneller, Hendrick Gerritsz Pot u. a.

Am 18. Oktober folgt die Gemäldesammlung neuerer Meister, vorwiegend der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts des Architekten Alfred Kurhaupt, sowie aus anderem Besitz, die u. a. Werke von Bartels, Bochmann, Corot, Courbet, Gebler, Herkomer, Leibl, Schreyer, Slevogt, Sperl, Spitzweg, Stuck, Trübner, Uhde, Zügel enthält. Anschließend gelangt eine Sammlung von 18 hervorragenden Original-Bronzeplastiken Wilhelm Lehm-

Teil der ornamentalen Verzierung einer Standuhr aus braunschweigischem Schloßbesitz
Versteigerung bei Emil Richter, Dresden, am 7. und 8. November

brucks zum Ausgebot. Unter den Stücken befinden sich die Gruppen „Mutter und Kind", „Die Badende", „Kniende am Felsen". r

Bei F. A. C. Prestel wird Ende Oktober eine Handzeichnungenauktion stattfinden. Da gibt es Stücke von ausgezeichneter Provenienz, ihrer zwei aus der alten Sammlung des 18. Jahrhunderts von Winckler, so ein Blatt von Hoogstraten „Modellzeichnen im Atelier". Vielleicht stellt es Rembrandt im Kreise seiner Schüler dar. Das andere ist von Lievens, eine holländische Landschaft mit Windmühlen. Sepia. Höchst eindrucksvoll „Grablegung Christi" von Rembrandt aus der Sammlung Johannes Noll, bei Prestel 1912 versteigert. Sehr reich sind die Holländer des 17. Jahrhunderts vertreten, wie Ostade, Cuyp, van de Velde, van Goyen. Von den späteren nenne ich besonders eine Sepiazeichnung von Josef Anton Koch, den Hafen von Ostia darstellend, ein kleines Sepiablatt von Turner und einen Hexentanz von Thoma. K

FREIBURG i. Br.

Am 18., 19. und 20. Oktober versteigert die Altkunst in den Räumen des Kasino Wintergarten den Nachlaß des Baron von Schönebeck, Schloß Feldkirch: Zinn, Fayencen, Bronzen, Textilien besonders der Gotik und der Renaissance.

HAMBURG

Vom 7.—10. November versteigert die Galerie Commeter die Sammlung des Dr. Georg Blohm: Handzeichnungen und Aquarelle des 18.—20. Jahrhunderts, weiter Radierungen, Lithographien und Gemälde.

HANNOVER

Anfang Oktober bei Carl F. Schlüter die Sammlung des Kunsthistorikers Dr. Rinnebach, japanische Farbholzschnitte: Von Toyokuni die bekannten Schauspielerbildnisse, von Sukenobu Szenen aus dem japanischen Frauenleben, von Utamaro Darstellungen aus dem Theater, von Hokusai Landschaften.

KÖLN

Am 13. Oktober findet bei Math. Lempertz eine Auktion von Bildern des 19. und 20. Jahrhunderts statt, unter denen die Münchner und Düsseldorfer Maler den ersten Platz einnehmen. Von bedeutenderen Münchnern wird ein großes Hauptwerk von Friedrich Voltz angeboten, ferner eine größere silbertonige Landschaft von Adolf Lier, ein flüssig gemalter Mädchenkopf von F. A. von Kaulbach, ein dreifiguriges Tirolerbild von Franz von Defregger, ein Mädchenkopf von Anselm Feuerbach, ein humoristisches Affenbild von Gabriel von Max, ein großformatiges „Abendläuten" von Karl Raupp. Unter den Düsseldorfer Bildern finden sich Arbeiten von Andreas und Oswald Achenbach, Ludwig Munthe, Gregor von Bochmann, Wilhelm Schreuer (Düsseldorfer Schiffbrücke), Clarenbach,

Lucas van Leyden Kaiser Maximilian
Seltene Inkunabel der Radierung
Aus dem Versteigerungskatalog Alter Graphik 155
von C. G. Boerner in Leipzig
(Auktion vom 10. bis 12. November 1927)

Claus Meyer, Eduard von Gebhardt, Ernst te Peerdt u. a.

LEIPZIG

Die Herbstauktionen bei C. G. Boerner in Leipzig finden diesmal vom 10. bis 12. und vom 17. bis 19. November statt. Von den beiden Katalogen enthält der erste kostbare Kupferstiche alter Meister, und zwar eine berühmte englische Porträtsammlung, nämlich diejenige des schon 1897 verstorbenen Sir Alfred Morrison, die im Auftrage der Witwe bei Boerner versteigert wird und eine alte deutsche Sammlung des 1712 verstorbenen Reichsgrafen Wenzel von Nostiz-Rieneck, die sich in ca. 200 Schweinslederbänden erhalten hat. Dazu kommen Dubletten des National-Museums in Stockholm und eine Anzahl anderer Beiträge. Das Schwergewicht der Sammlung liegt demnach einerseits auf den kostbarsten Porträts alter Graphik, die man kennt, angefangen mit einem berühmten Porträtstich Abraham von Meckenem, über die bekannten Dürerporträts, die Bildnisse der Kleinmeister und das herrliche Maximilian-Porträt Lucas van Leydens hinweg zu den großen holländischen und französischen Porträtstechern des 16. und 17. Jahrhunderts, dabei nicht weniger als acht Ätzdrucke van Dyckscher Originalradierungen, die großen seltenen Bildnisse Rembrandts und viele abliegende, sonst nicht vorkommende Blätter. Eine besondere Kostbarkeit bilden die großen geschabten Porträts Ludwig von Siegens, von denen nicht weniger als vier vorhanden sind. Die Nostizsche Sammlung zeichnet sich durch entzückende frische Exemplare aus, die zur Zeit ihrer Entstehung gesammelt wurden und in die Bände kamen, aus denen sie jetzt entnommen werden. Hier überwiegt die feine niederländische Graphik des 17. Jahrhunderts, aber auch hier gibt es Folianten mit interessanten Porträts, z.B. eine prachtvolle Serie von Bildnissen Falcks und schwedischer und dänischer Fürstlichkeiten. Ferner interessieren in dieser Sammlung Abteilungen kulturgeschichtlichen, architektonischen und naturwissenschaftlichen Inhalts. Aus Stockholm stammt ein großer Teil der Blätter von Dürer, Rembrandt und der deutschen Kleinmeister. Über alle Abteilungen sind äußerst seltene Blätter ver-

Dürerstich in erlesen schönem Exemplar
Aus dem Versteigerungskatalog Alter Graphik 155
von C. G. Boerner in Leipzig
(Auktion vom 10. bis 12. November 1927)

Gobelin-Fragment Süddeutsch, 15. Jahrhundert
Stoffsammlung Hugo Benario, Berlin. Versteigerung am 12. Oktober 1927 bei Rud. Lepke, Berlin

teilt, u. a. ein schönes Exemplar von Dürers Adam und Eva, das dem berühmten Druck der Sammlung von Hagens, die von C. G. Boerner im Mai versteigert wurde, an Qualität nahekommt, ein herrliches Totenkopfwappen, ein Hubertus, von Rembrandt außer den obenerwähnten Porträts, unter denen sich diesmal ein schöner Druck des alten Haring befindet, ein herrliches Exemplar des Goldwiegerfeldes und der Frau mit dem Pfeil, zehn der kostbaren Landschaften Hirschvogels, eine Anzahl höchst interessanter Inkunabel- und Holzschnitte usw. Den Schluß bilden Kupferstichwerke der Sammlung Nostiz und eine bekannte Rembrandt-Bibliothek.

In der Woche darauf versteigert C. G. Boerner die Sammlung des in Leipzig verstorbenen Herrn Franz Stöpel, die größte und schönste Lipsiensammlung, die es gibt und die nicht nur die farbigen Veduten in größter Vollkommenheit enthält, sondern auch eine Bibliothek, eine große Sammlung alter auf Leipzig bezüglicher Porzellantassen, Münzen u. a. Sinngemäß schuf das Leipziger Interesse des Sammlers auch eine interessante Sammlung von Napoleon-Bildnissen und auf die Völkerschlacht bezüglichen Blättern. Sein Interesse galt endlich den Erinnerungen an das alte Karlsbad. Auch hier entstand eine sehr vollständige Sammlung der seltenen alten Ansichten und Brunnenbecher.

Die Kataloge, die zusammengenommen wiederum ein erstaunlich reiches Material enthalten, erscheinen in diesen Tagen. r

MÜNCHEN

Am 28. und 29. Oktober gelangen bei Helbing mit den Porzellanen aus den Sammlungen Rüttgers und Sönksen Bestände von bester Qualität auf den Markt. Meißens größter Modelleur, Kändler, ist mit seinen noch barocken Frühwerken, z. B. dem Bettelmusikantenpaar, den Komödiantenfiguren, den Aposteln ebenso gut vertreten wie mit seinen dem Rokoko angehörenden Ausrufertypen, Tänzerinnen oder Chinesengruppen. Bustelli, der Nymphenburg das Gepräge gegeben hat, zeigt in sechs italienischen Komödienfiguren

Holzschnitt des Hausbuchmeisters
Maria in Halbfigur auf einer Wolke
Aus dem Lagerkatalog Nr. X
von Gilhofer & Ranschburg, Luzern

die vollendete Lösung, die das reife Rokoko diesen Typen gab, seine Meisterschaft wird noch durch mehrere Putten und vor allem durch die aus der Sammlung von Pannwitz stammenden Büsten von Sommer und Winter bewiesen. Auch Bustellis Nachfolger Auliczek ist gut vertreten, am glücklichsten durch das seltene Affenpaar. Der Zahl und der Qualität nach tritt die Produktion der Hoechster Fabrik hervor. Das Geschirr ist hier besonders gut. Im Figürlichen ist die Frühzeit durch mehrere stark unter dem Einfluß der barocken Kändlerfiguren stehende Modelle repräsentiert. Ganz besonders reich ist die Melchior-Periode der Fabrik ausgewählt. Frankenthaler Geschirr mit der schönen Blumenmalerei leitet zur Plastik dieser Fabrik über. Modelle von Lenz aus der Frühzeit unter den Hannongs gehen den zahlreichen Arbeiten aus der Zeit der kurfürstlichen Verwaltung voran; hier sind vor allem die bekannten Familiengruppen und die reizenden kleinen Chinesen Karl Gottlieb Lücks zu erwähnen. Auch über das Schaffen der letzten der großen süddeutschen Manufakturen, Ludwigsburg, gewinnt man einen fast vollständigen Überblick. Sehr selten ist der große fünfteilige Vasensatz mit farbiger deutscher Blumenmalerei. Das plastische Schaffen dominiert hier. Wir erwähnen vor allem die überschlanken, fein bemalten Einzelfiguren der Berufstypen, die berühmten Beyerschen Musiksolis und dann die großen repräsentativen Gruppen. Von den wegen ihres schönen Porzellans und der feinen Bemalung so geschätzten Fuldaer Figuren sind drei Exemplare vorhanden, der reizende Knabe mit Katze, die Gärtnerin und das kleine Mädchen mit Blumenstrauß. Die Thüringer Fabriken, Fürstenberg, Kloster Veilsdorf, Volkstett und Limbach figurieren mit interessanten Modellen. Wien entstammen zwei seltene nach Meißener Vorbild geschaffene Apostel, dann einige Figuren und Gruppen. Besonders sei noch auf sechs seltene Straßburger Figuren hingewiesen, die die Blaumarke Paul Hannongs tragen. Den Beschluß des Kataloges bilden verschiedene Gegenstände aus dem Besitze Sönksens: eine vorzüglich erhaltene holländische Kastenstanduhr, zwei englische Farbstiche von Ward, zwei Gemälde der westdeutschen Schule von 1645 u. a. m. n

WIEN

In der kunstgewerblichen Sammlung des Wiener Großindustriellen J. Salzer, die am 16. Oktober bei C. J. Wawra und A. Werner zur Versteigerung gelangt, gibt es wohl kein nennenswerteres Sammelgebiet, das nicht durch einige bemerkenswerte Stücke vertreten wäre. Unter dem älteren Bestand fallen insbesondere die trefflichen Limusiner Emailarbeiten auf. Ein Stück von erlesener Schönheit ist der lucchesische Cassone aus dem frühen 15. Jahrhundert, der mit szenischen Darstellungen bemalt ist. Zu den besonderen Seltenheiten zählt ein reich mit Intarsien verzierter Kabinettschrank mit eingebauter Handorgel (egerländisch, 17. Jahrhundert). Dazu kommen Waffen aller Art (antike Helme, Hieb- und Stichwaffen, Schußwaffen), koptische Wirkereien und italienische Samte, Möbel, Nürnberger Zinn aus dem 17. Jahrhundert

Januarius Zick (1735 bis 1797) Kreuzigung
Signiert. Öl auf Leinwand. 92×66 cm
Aus der Versteigerung der Sammlung Mautner-Markhof bei Glückselig, Wien

(von C. Enderlein, Hans Spatz und anderen Meistern), italienische Fayencen, deutsches und alpenländisches Steinzeug, Porzellan, Arbeiten in Edelmetall, Dosen und Uhren.

Für die zweite Hälfte des November ist bei Glückselig die Versteigerung der Sammlung Viktor von Mautner-Markhof vorgesehen. Diese Sammlung, die noch vom Großvater des letzten Besitzers angelegt wurde, gehört zu den bekanntesten Alt-Wiener Privatsammlungen. Sie enthält vornehmlich alte Bilder französischer, holländischer und deutscher Herkunft, daneben aber auch Hauptwerke von Künstlern des 19. Jahrhunderts, wie Calame, Gauermann, Jettel, Makart, Pettenkofen. P.-N.

VOM DEUTSCHEN KUNSTHANDEL

Am 2. September fand unter dem Vorsitz des Geh. Kommerzienrates S. Drey in den Räumen der Firma Max Heilbronner in Berlin eine Versammlung zur Gründung der Ortsgruppe Berlin des Verbandes des Deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels statt. Der Name der neugegründeten Gruppe wird lauten „Verband des Deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels, Ortsgruppe Berlin."

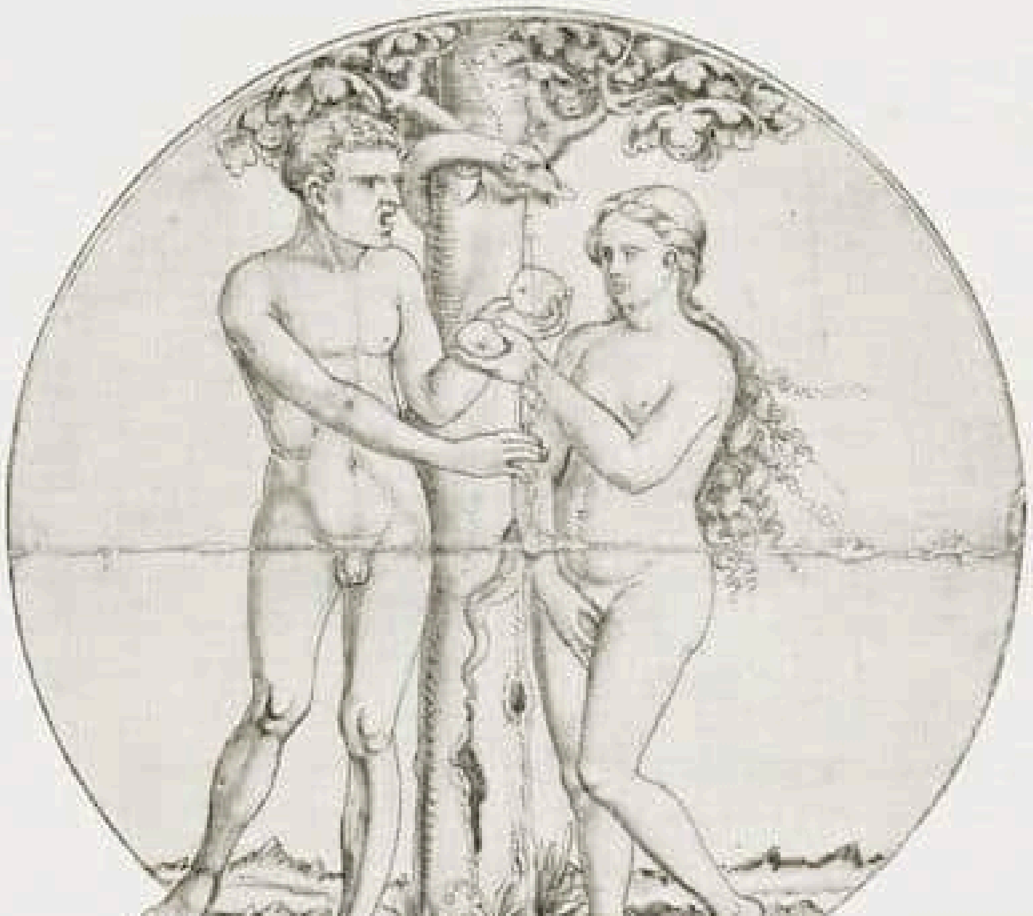
In den Vorstand der Ortsgruppe wurden gewählt: Herr Alfons Heilbronner in Firma Max Heilbronner, Herr Ch. Albert de Burlet und Herr Paul Graupe. Der Vorstand wurde ermächtigt, Vertrauensleute aus jeder Gruppe des Kunst- und Antiquitätenhandels zuzuziehen und sie in Fällen, die die Ortsgruppe betreffen, gutachtlich zu hören. Die Ortsgruppe Berlin ist gegründet zur Wahrung der besonderen Interessen des Berliner Kunsthandels. Es wäre wünschenswert, wenn auch in anderen deutschen Großstädten Ortsgruppen des Verbandes gegründet würden. r

EIN NEUER VERMEER

Der Leiter der Berliner Galerie Fritz Rothmann in Amsterdam, Dr. Vitale Bloch, entdeckte vor einiger Zeit ein Genrebild von Vermeer, das bisher unbekannt war. Dieser Tage wurde es nach Berlin gebracht und Exzellenz von Bode vorgeführt: er erkannte das Bild, das eine junge, lesende Frau darstellt, als ein sicheres und höchst reizvolles Werk des Delfter Meisters. B

DIE FÜRST GEORGS-BIBLIOTHEK IN DESSAU

Die Fürst Georgs-Bibliothek, die Büchersammlung des Fürsten Georg von Anhalt, ist jetzt aus dem herzoglichen Residenzschloß in die Anhaltische Landesbücherei übergesiedelt, gewissermaßen als Jubiläumsgabe, da die Bücherei jetzt auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken konnte. Die Bibliothek, eine der kostbarsten deutschen Fürstenbibliotheken, die sich aus dem 16. Jahrhundert bis heute erhalten haben, war bei dem letzten Auseinandersetzungsvertrag zwischen dem anhaltischen Staat und dem Herzoghause der Askanier dem Staate zugefallen, nachdem der frühere Hof diese Perle anhaltischen Kunstbesitzes 1924 als sein Eigentum erhalten hatte. Die 2128 Bände sind zum großen Teile — 1807 Nummern — Druckschriften des 15. und 16. Jahrhunderts. Dazu kommen 292 Handschriften. Darunter sind die berühmten frühesten Bibeldrucke von Heinrich Quentell in Köln von 1479, von Anton Koberger in Nürnberg 1483, dann ein in Basel 1489 gedruckter Psalmenkommentar des Augustinus mit eigenhändiger Nachschrift des Fürsten Georg von 1528. Das wertvollste Stück unter den Handschriften ist ein Evangeliar mit einer nichtvollendeten Kreuzigungsgruppe, die ebenso wie die Ornamentik in den Anfang des 12. Jahrhunderts weist. Eine große Anzahl von deutschen Handschriften vertritt das 15. Jahrhundert: allein vier Sachsenspiegel, Statuten des deutschen Ordens, der Renner des Hugo von Trimberg. Ein besonders eindrucksvolles Stück ist eine hebräische Bibel aus Pergament, zwei Großfoliobände in Pergamenteinband. Sie ist mit handschriftlichen Eintragungen von Luther, Melanchthon, Justus Jonas und Ziegler versehen. Der Bücherbestand der Georgs-Bibliothek ist von besonderer Bedeutung für die Geschichte der deutschen Einbandkunst. R



Hans Sebald Beham (1500—1550): Adam und Eva
Scheibenriß, Bister (Feder und Pinsel). Durchmesser: 15,5 cm
Aus der Versteigerung von Handzeichnungen
bei F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M.

DER HOLLÄNDER GEERTGEN VAN HAARLEM

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Über die Herkunft Geertgens, über seine Ausbildung ist Klarheit schwerlich zu erlangen. Freilich versichert van Mander, van Ouwater sei sein Lehrer gewesen. Die vergleichende Stilkritik vermag jedoch Bestätigung dieser Aussage nicht zu erbringen. Nicht ganz provinziell abgeschlossen im engen und dunkeln Bezirke der Haarlemer Produktion vollzog sich Geertgens Ausbildung. Berührung mit den in Gent und Brüssel herrschenden Meistern ist beobachtet worden. Man hat aus diesen Beziehungen Folgerungen gezogen zu ersehnter Bereicherung der Biographie und beliebter pragmatischer Abrundung. Geertgen wäre in jungen Jahren, etwa als wandernder Geselle, im Süden gewesen. Setzen wir das Geburtsjahr mit 1460 ein, so fällt die Lehrzeit in die Jahre 1475 bis 1480, also in die Blütezeit Hugos van der Goes. Um 1480 war Geertgen jung genug und alt genug, wenn anders er damals in Gent war, tiefe Eindrücke von der überlegenen Gestaltungskraft Hugos zu empfangen. Da aber nur einzelne Motive aus dem »Werk« des Genters in seiner Phantasie weiterlebten, da ihm, soweit wir sehen, nur eine Komposition Hugos, nämlich die der Monforte-Anbetung, bekannt war, so könnte er wohl eine Zeichnung oder mehrere Zeichnungen besessen haben, die ihm jene Bildmotive übermittelten, ohne daß er jemals die Heimat verlassen hätte.

Rogiers und Hugos Vorbilder wirkten gleichsam an der Stelle des schwächsten Widerstandes, nämlich dort, wo des Holländers Kraft versagte. Geertgen wurde ergriffen von dramatischen Bewegungsmotiven, die seiner Erfindungsgabe fremd waren und in der heimischen Überlieferung nicht vorbereitet lagen. Wir erinnern uns daran, daß Rembrandt in der Dramatik seiner Jugend sich an Rubens anzulehnen scheint. Die — sicherlich etwas schiefe — Parallele mag immerhin ein wenig das Verhältnis Geertgens zu van der Goes bezeichnen. Wie ernst es der Haarlemer mit der Erzählung nahm, wie entschieden mit drastischen Gegensätzen er biblische und legendenhafte Geschehnisse und Situationen veranschaulichte: er baut Gruppen auf, die stillebenhaft wirken. Ihm mangelt durchfließende, verbindende und einigende Bewegung. Der Zusammenhang wird mehr durch die Realität der Örtlichkeit als durch geistige Beziehungen zwischen den Figuren gesichert. Wenigstens in seinen reichen Kompositionen wirken die Figuren ein wenig wie aufgestellt auf dem Schachbrette. Bezeichnend für seine Gestaltungsweise ist es, daß die kleinen Tafeln mit wenigen Gestalten oder mit einer Gestalt in besonders hohem Grade befriedigen, wie der Täufer in Berlin oder die heilige Nacht in London. Die Figuren mit dem Raum zu vereinigen, gelingt dem Meister leichter, als sie miteinander zu verbinden, und am glücklichsten gestaltet er, wenn er das Bild als ein Ganzes beobachtend aufzunehmen vermag. Sein Bedürfnis, den einzelnen Organismus nach Form, Farbe, Gewicht und seinem Verhältnis zum Raume zur Geltung zu bringen, hindert ihn daran, figurenreichen Gruppen zügige Verschlungenheit zu verleihen. Wohl trachtet er nach Bewegtheit, doch scheinen die Körper nach heftiger Aktion in exzentrischen Lagen zu verharren. Die Illusion des Sich-Bewegens wird nicht hervorgerufen. Geertgens Geschöpfe stehen zumeist auf beiden Beinen, sie stehen sicher, wie sie auch unzweifelhaft sitzen. Ihr Verhält-

nis zur Bodenplatte und zur Sitzfläche ist überzeugend ausgedrückt. Dies will mehr besagen, als es scheint. Ich habe, als ich Rogiers Kunst zu schildern versuchte[1], gerade das Gegenteil davon als ein Merkmal von tiefer Bedeutung hervorgehoben. Der bedenkliche Punkt, bemerkte ich bei Beurteilung Rogiers, liegt dort, wo die Figur einerseits, das Terrain oder das Bauwerk andererseits, zusammenstoßen. Dort stimmt die Rechnung nicht. In der Ausbildung des dreidimensionalen Gehäuses, des landschaftlichen wie die baulichen, ist Geertgen weit konsequenter und erfolgreicher als Rogier, als Memling, selbst als van der Goes.

Die naturkundliche Aufgeklärtheit, die mit der Heimat vertraute Vernünftigkeit des Holländers verlangte Klarheit der räumlichen Umstände und opferte dieser ersten Forderung vieles. Geertgen erbaut den Schauplatz, begrenzt ihn nach den Seiten und der Tiefe zu, mit Mauern, Laubwänden oder Felsen und setzt die Figuren ein, im natürlichen Größenverhältnis, mit richtiger perspektivischer Konstruktion, sogar in leidlich konsequenter Lichtführung. Sein landschaftlicher Raum teilt einige Eigenschaften mit dem Innenraume, zumal da er meßbar abgeschlossen erscheint, und das Licht darin eher gesammelt als diffus, eher warm als kühl, wie aus naher Quelle, zuweilen selbst wie aus künstlicher Quelle strahlt. Das Licht erzeugt kräftige Gegensätze im Dienste der Modellierung, es spielt nicht, sondern entscheidet sich zu ja und nein.

Geertgens Phantasie beginnt die Erzählung mit dem Wo und Wann. Er bemüht sich um örtliches und zeitliches Kolorit und kontrastiert die Legenden und die Wunder gegen die nüchterne und verständige Gegenwart, namentlich durch das Kostüm, freilich nicht als ein kenntnisreicher Historiker, vielmehr — für unsere Augen — wie ein Märchenerzähler. Hier, wie auch oft in anderen Fällen, irrt sich der Beobachter, wenn er »Zeittracht«, nämlich die Tracht aus des Meisters Zeit, zu erblicken glaubt, welche Tracht wir im circulus vitiosus eben aus den Gemälden wähnen kennenzulernen. Natürlich kam der Meister von den Grundformen der zeitgenössischen Bekleidung nicht los und vermochte das Fremde nicht anders als durch Abwandlung, Aufputzung und Übertreibung des Vertrauten zu gestalten. Das Kostüm ist idealistisch und phantastisch in höherem Grad, als es uns zunächst vorkommt. Der Absicht und Wirkung auf seine Zeitgenossen nach schuf Geertgen Historienbilder. Was vom Kostüme gilt, trifft auch auf die Baulichkeiten zu und auf den Menschentypus. Die romanischen Burgen kamen dem Meister uralt, heroisch und ehrwürdig vor, passend zu den vorweltlichen Abenteuern.

Die dramatische Spannung entstammt dem Gegensatze der frommen, sittsamen und ehrbaren Christen einerseits und der heillosen Juden oder Heiden andererseits. Die Bösen erscheinen fremdrassig, mit üppigem Haarwuchs, grausam, grotesk, komisch in ihrem Hochmut oder in ihrer Beschränktheit und werden mit demokratischer Abneigung gegen aufgeblasene Tyrannei, gegen Hofzeremoniell und gegen Säbelgerassel betrachtet. Christus und die Heiligen litten in einer glücklich überwundenen Zeit, als dreistes, verstocktes und abergläubisches Volk mit fremden Sitten sich spreizte. Das exotisch Bunte wird als unterhaltend der erbaulichen Erzählung beigemischt. Die Frommen und Heiligen sind schön im Sinne eines persönlichen und holländischen Ideals. Glattgewölbte Köpfe mit hoher Stirn, dunkeln, flachliegenden Augen, hohen, rundgeschwun-

[1] M. Bd. II S. 50.

Geertgen / Die Anbetung der Könige

Winterthur, Sammlung O. Reinhart

genen Brauen, kurzer, etwas gestülpter Nase und schwachem Kinn, im Ausdruck treuherzig, rührend, zuweilen weinerlich oder dümmlich und trotz dem Brokat und dem Geschmeide bürgerlich: so treten die Frauen auf. Die Männer greifen fest zu mit knochigen Händen, mit langen, beweglichen Fingern, verraten aber im Antlitz wenig Willenskraft.

Die Gestalten gleichen Säulen, gleichen Kegeln. Von allen Möglichkeiten der Bewegung scheinen sie am ehesten bereit zu sein, um die eigene Achse zu kreisen. Der Meister zeigt sie bald in dieser, bald in jener Ansicht und gerne vom Rücken.

Bewußt angewandtes Mittel zur Veranschaulichung räumlicher und kubischer Wirklichkeit ist die linienperspektivische Konstruktion. Sie ist lernbar, ist mit Zirkel, Lineal und Maßstab erreichbar und namentlich darin erfolgreich, daß die Bodenplatte, die Standfläche überzeugend horizontal wirkt. Die Gründe werden durch leitende Zickzacklinien miteinander verbunden. So wird in dem Bilde des Täufers das Auge in die Tiefe gelockt durch die hin- und herstoßenden Schrägen der Rasenbank und der Bachrinne. In den reicheren Kompositionen ist die Verjüngung der Figuren vielfach gestuft der Tiefe zu, von rechts nach links und von links nach rechts.

Die perspektivische Erscheinung des Menschenleibes, des Kopfes, in Verdeckung, Verkürzung, Überschneidung, ist nicht zu ermessen oder zu errechnen, sondern wird beobachtet und gefühlt. Geertgen, bedacht auf die Relativität der Form je nach der Ansicht, übertreibt zuweilen und gibt lieber zuviel als zuwenig von perspektivischer Verschiebung, so daß die Tiefenflucht der verkürzten Gesichtshälfte sich übereilig zu vollziehen scheint.

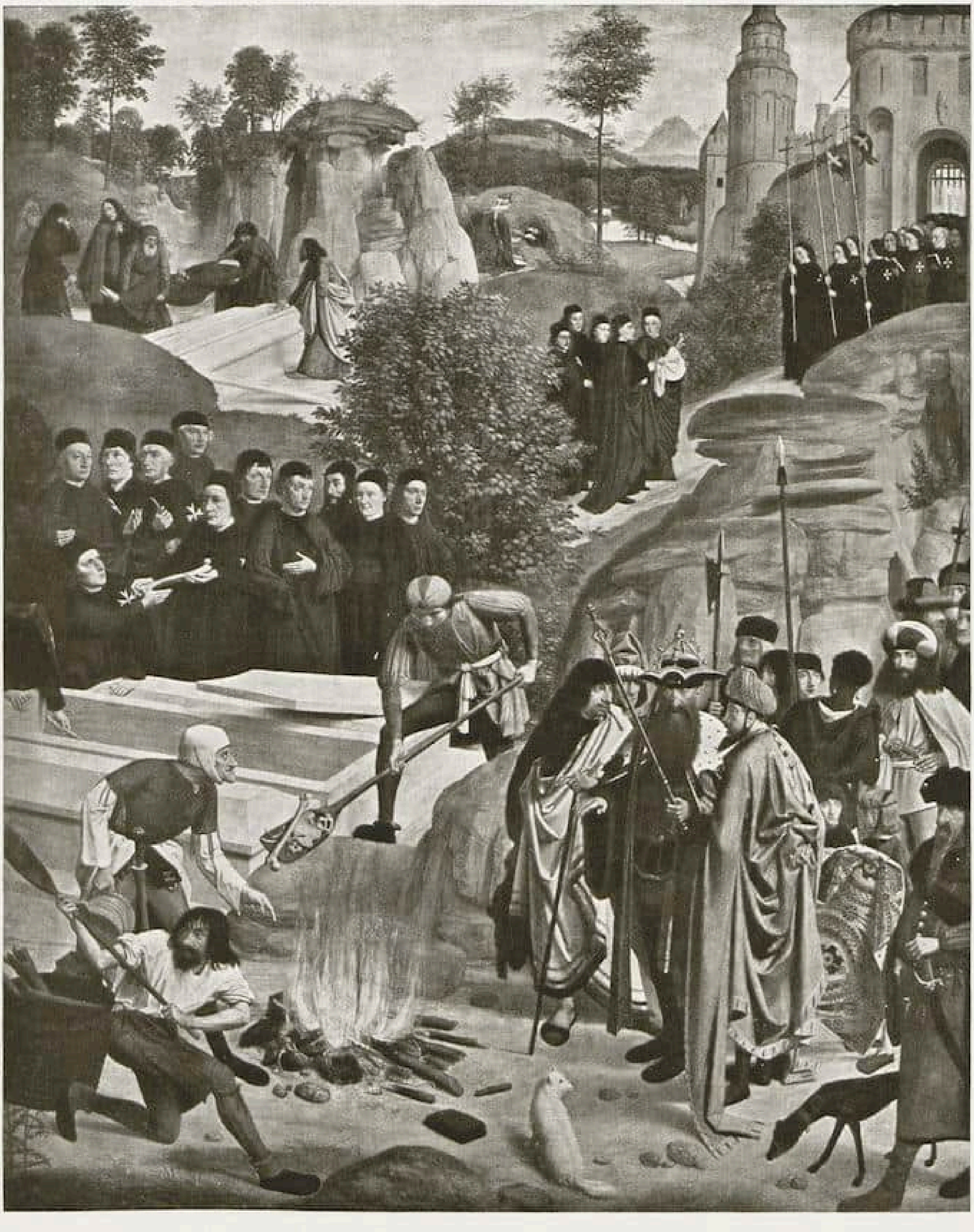
Seine Darlegung des Gesehenen bringt eine kristallische Gliederung mit sich, eine pralle und knappe Form mit geringen Ausladungen und von fester Materie.

Das Bildnis erfordert Beobachtung der gegebenen individuellen Bildung. Ist die Nase groß und ausgebogen, so wird der Meister sie auch so zeichnen, mag er noch so sehr geneigt sein, die Nase klein und eingebogen zu bilden. Was sich trotzdem von seiner Formneigung, also gegen die gegebene Formtatsache, durchsetzt, muß zutiefst in seiner Konstitution liegen und im höchsten Grade aufschlußreich sein. In diesem Sinne sind die Bildnisköpfe zu prüfen. Im Wechsel geschnittener Flächen und kuglig gewölbter Teile, scharf beleuchtet, wirken sie wie stereometrische Körper, mit einem Mund, der gerade wie mit dem Lineal gezogen ist, mit Grenzen von mathematischer Entschiedenheit und Reinheit.

Sind Ziel und Wegrichtung einigermaßen erkannt, so muß der Meister, zumal da er ja in jungen Jahren starb, gegen Ende seiner Wirksamkeit dem Ziele am nächsten gewesen sein. Wir sind also zur zeitlichen Ordnung der erhaltenen Werke gerüstet. Wenn die allgemeine Entwicklung sich darin konsequent blieb, daß der Menschenleib sich mehr und mehr von der Bildfläche löste und vollrunde Freiheit im Raume eroberte, so hat Geertgen auf dieser Bahn ein tüchtiges Stück zurückgelegt.

Das Land ist hügelig und von frischem Grün bedeckt. Das Laub gleicht einer durchbrochenen Wand, indem das weiße Himmelslicht fleckig hindurchscheint.

Wie stark Geertgen das: Es war einmal — betont, das Dasein, das Hiersein



Geertgen / Die Verbrennung der Gebeine des Täufers
Außenflügel vom Hochaltar der Johanniter
Wien, Staatsgalerie

göttlicher und heiliger Gestalten, die, unter irdischen Raum- und Lichtverhältnissen, unsere Luft atmen, bringt eine Vertraulichung der kirchlichen Lehre hervor, von ähnlicher Wirkung wie die Übertragung der Bibel in die Muttersprache. Mit solcher Annäherung fielen schützende Schleier. Das Volk verstand die Sprache und gewann Mut, zu widersprechen. Rationalistischer Einwand, individuelle Auffassung, persönliche Deutung, Sektenwesen lösten in der Folge die Kirchenkonvention auf. Das alte Gebot: Du sollst Dir kein Bildnis machen — vom Standpunkte der Orthodoxie war es kluge Vorbeugung.

Die individuelle Form in ruhiger, dauernder Erscheinung mit festem Blicke zu erfassen, war Geertgen sicherlich begabt. Er war zum Porträtisten geboren, und die Reihe der Bildnisse in der Wiener Johanniter-Tafel zeigt überlegene Meisterschaft. Schade nur, daß wir keine Einzelbildnisse von seiner Hand besitzen, sei es, daß Porträtaufgaben ihm nicht zufielen, sei es, daß seine Schöpfungen zugrunde gegangen sind.

Geertgens Malweise unterscheidet sich der Anlage nach nicht wesentlich von der seiner südniederländischen Zeitgenossen. Die angedeuteten persönlichen und spezifisch holländischen Eigenschaften bestimmten aber seine Pinselführung und gaben ihr wachsende Freiheit. Je nach dem Bildformat, dem Figurenmaßstab, je nach der Materie, die er beobachtete, je nach den Akzenten, die seine seelische Anteilnahme verteilte, malte er glatt oder rauh, genau oder flüchtig, breit tuschend oder pastos punktend, stets aber feurig und temperamentvoll. Die holländische Malkunst nahm im 17. Jahrhundert eine handschriftliche Offenheit an, deren frühe Regungen in Geertgens Vortrage zu spüren sind.

Das holländische Wesen prägt sich in der fruchtbaren Produktion des 17. Jahrhunderts reich genug aus, ist aber wegen der Mannigfaltigkeit der Äußerungen nicht leicht in einigen Sätzen zu formulieren. Immerhin, blickt man aus einigem Abstand und mehr auf die durchschnittliche als auf die geniale Gestaltung, so bleibt eine Vorstellung zurück von unpathetisch diesseitiger Weltanschauung, von bejahender, genügsamer Hinnahme der individuellen Erscheinung, von Freude am eigenen Haus und genauer Kenntnis der Umgebung.

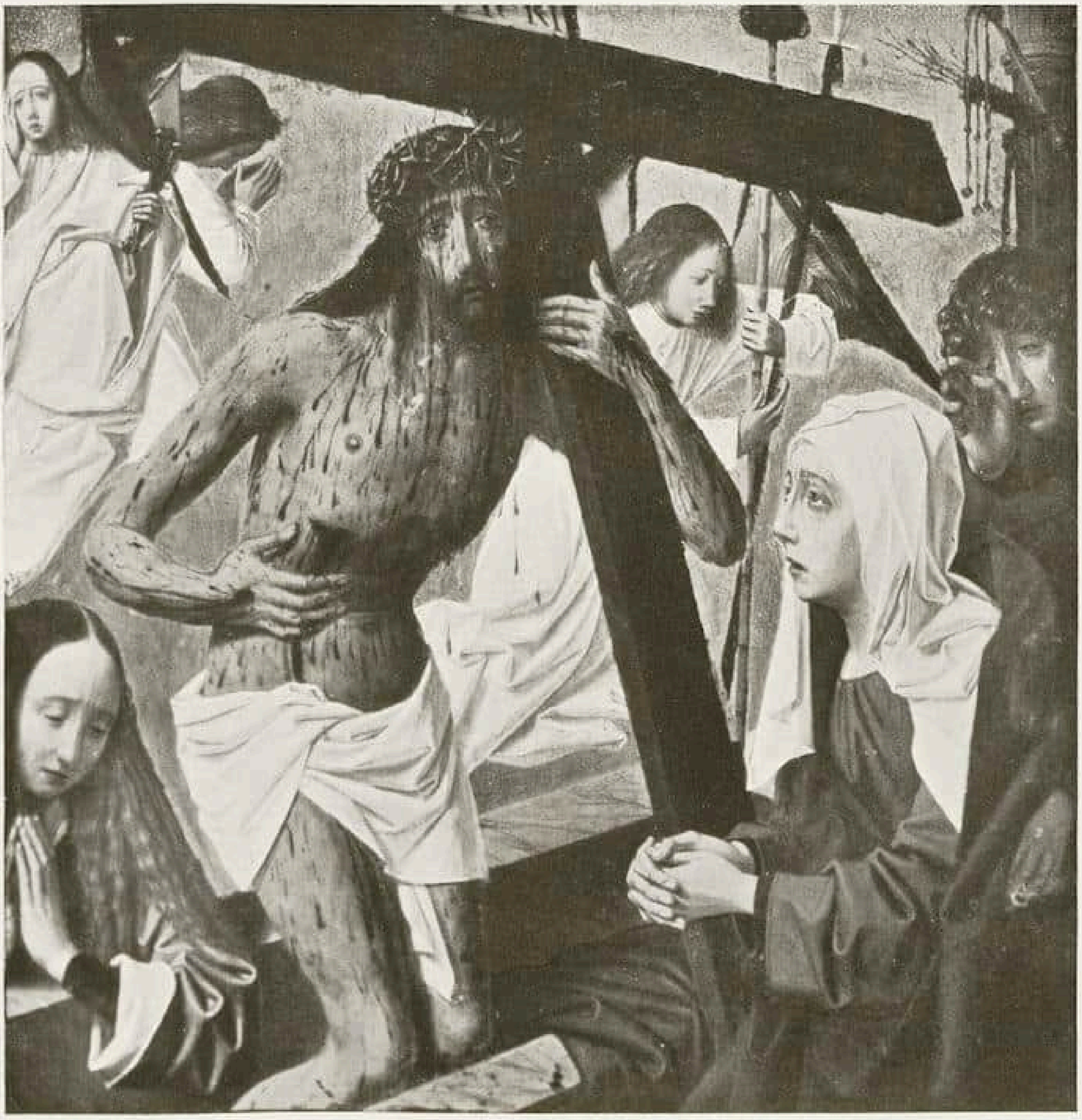
Das Abbild wird um seiner selbst willen angestrebt, nicht zur Dekoration, nicht als Symbol, nicht zur Repräsentation. Um seiner selbst willen, in doppeltem Sinn, insofern das sichtbare Objekt geehrt, und das Vermögen der Wiedergabe geschätzt wird. Der holländische Geist reicht von philiströsem Optimismus, humorvoller Mitfreude bis zur tiefsten Vergeistigung. Die Beobachtung, auf die alle Kräfte konzentriert werden, befreit von Formenkonventionen, stärkt die Individualitäten und schafft eine unendliche Mannigfaltigkeit von Bildformen und Vortragsweisen. Die Natur dankt für treue Gefolgschaft und beschenkt die Maler aus ihrem Reichtume.

Die holländische Malkunst entfaltet sich im 17. Jahrhundert unter den bekannten politischen, wirtschaftlichen und religiösen Verhältnissen. Volkstum und Rasse wirkten mit, indirekt, indem sie dazu beitrugen, jene Verhältnisse zu schaffen, und direkt, indem sie in der Kunstproduktion Gestalt annahmen. Volkstum und Rasse sind nicht konstante, dauernde Mächte, sie wandeln sich in Wechselwirkung mit den historischen Umständen.

Wo wir in der Produktion des 15. Jahrhunderts auf jenes Verhältnis zu den

sichtbaren Dingen stoßen, das durchgebrochen und befreit im 17. Jahrhundert triumphiert, dürfen wir holländisches Wesen im Keime begrüßen.
Sehen wir in Geertgen einen Ahnherrn der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, so dürfen wir nicht vergessen, hinzuzufügen, daß Jan van Eyck sein Vorgänger war. Nicht als ob Geertgen von Jan van Eyck gelernt hätte, die tiefe Übereinstimmung im Verhältnis zum Sichtbaren mag als Stammesgemeinschaft gedeutet werden.

Aus dem in diesen Tagen bei Paul Cassirer erscheinenden V. Band der »Altniederländischen Malerei«, der Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch behandelt.



Geertgen / Christus als Schmerzensmann
Utrecht, Museum

Abb. 1. Die »mythologischen Episoden«. Alkmene und Rhadamanthys
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx

DIE »MYTHOLOGISCHEN EPISODEN« AUS DER BRÜSSELER WERKSTATT DES ALBERT AUWERCX

VON HEINRICH GÖBEL

Die zeitgenössische Aufstellung de Robiano's zählt die Werkstatt des Albert Auwercx zu den Großmanufakturen Brüssels. Der Meister gehört seit 1657 der Wirkerzunft an, die Privilegierung fällt in das Jahr 1671; 1703 erhält Auwercx in Anerkennung der Bedeutung seines Ateliers einen staatlichen Vorschuß in Höhe von 2400 fl., 1705 sind fünf Gezeuge vollbeschäftigt, 1717 ist die Werkstatt noch im Betrieb; das Ableben des Wirkers dürfte wenig später erfolgt sein. Der Meister beschäftigt einen Stab geübter Patronenmaler: Willem van Herp, Jan I. van Kessel, Ludwig van Schoor, Augustin Coppens u. a. mehr. Die Zahl der aus seinem Atelier uns überkommenen Wirkereien ist beträchtlich. Im Gegensatz zu so manchen Brüsseler Ateliers besitzen die Folgen des Albert Auwercx einen großen Vorzug, den der gleichmäßigen Güte. Mit der Methode, umfangreiche Serien in Gemeinschaft mit befreundeten Wirkern zu übernehmen und durchzuführen, scheint sich Meister Albert — nicht zum Schaden der Behänge — nur in den seltensten Fällen abgefunden zu haben. Zum mindesten ist mir nur eine Folge — die Geschichte der Diana (in englischem Privatbesitz) — bekannt, die auf 3 Teppichen die Auwercx'sche Signatur, auf 4 Behängen den Namenszug des Guilliam van Leefdael trägt. Die Reihen der authentischen Folgen der Werkstatt Auwercx' — die Taten des Grafen Wilhelm Raimund de Moncata, Herrn von Airola, das Leben des Apostels Paulus, die »die Welt beherrschenden Kräfte«, die Geschichte des Moses, die vier Weltteile — finden einen glücklichen Zuwachs in einer aus acht Teppichen zusammengestellten, vollständigen Serie, die mythologische Episoden zum Gegenstande der Darstellung wählt.

1. Ein antiker gekrönter Held begrüßt eine gekrönte Frauengestalt, deren Schleppe ein Knabe hält; zwei Begleiterinnen bilden den Hofstaat. Hermes, der Bote der Götter, wendet sich, nach vollbrachtem Auftrag, ab, zum Fortflug bereit. Die Episode ist in eine reiche Park- und Gartenlandschaft versetzt; eine Schloßanlage belebt den Hintergrund. Die Deutung des Motivs bereitet gewisse Schwierigkeiten. Die Lösung liegt in der Gestalt des Hermes (in den Abmessungen kleiner gehalten als die übrigen Figuren). Es kommen zwei Lösungen in Frage:

a) Hermes führt Epimetheus, dem Bruder des Prometheus, die mit allen Reizen ausgestattete Pandora als Weib zu;

b) auf Zeus Geheiß vereinigt Hermes die dem Hades verfallene Alkmene mit dem Herrscher Rhadamanthys, dem Bruder des Königs von Kreta (Minos). Die Szene spielt auf der Insel der Seligen.

Eine dritte Deutung — der verschmitzte Gott schützt Odysseus durch ein Zauberkraut vor den Tücken der Kirke — kommt m. E. nicht in Frage; das typische Begleitmoment — die in Tiere verwandelten Helden — fehlt.

Wiederholungen der zweifellos sehr seltenen Darstellung sind mir nicht bekannt. Die stärkere Wahrscheinlichkeit spricht für die Deutung zu b. Die Farbengebung ist frisch. Vorherrschend ist in den Gewändern ein sattes Karmin, in den Lichtern zu weichem Gelb abgestuft, ein tiefes Blau, ein stellen-

Abb. 2. Die »mythologischen Episoden«. Tanz der Nymphen
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx

weise zu Rosa abgeblaßtes Scharlachrot (ein Vorgang, der sich aus farbtechnischen Gründen erklärt und sich bei fast allen Bildwirkereien der Niederlande und der französischen Staatsmanufaktur feststellen läßt), ein prächtiges Grün und ein fein getöntes Gelb. Die Durchführung der Gesichter — das maßgebende Moment für die Beurteilung einer Bildwirkerei — und Hände, kurz, das Inkarnat, ist vorzüglich, die Lösung der Gewänder, des Baumschlages und der Architektur einwandfrei. Das Gefüge des Teppichs (und der übrigen Behänge der Folge) ist ungewöhnlich fein — 8 bis 9 Kettfäden auf den Zentimeter —; die Seide bleibt, wie üblich den Lichtern vorbehalten, die übrigen Teile sind in englischen Wollen durchgeführt. Die reiche Bordüre — Blume, Ranken, verbrämt mit Vasen, Emblemen und farbenfrohen Vertretern der Vogelwelt — steht mit leuchtenden Farben vor kaffeebraunem Grund. Die Erhaltung des Teppichs ist einwandfrei. Die Signatur der dunkelbraunen Lisiere nennt Wirkerort (Brüssel) und Wirker (Albert Auwercx)

B ▽ B A · AVWERCX

Der Teppich mißt in der Höhe 3,50 m, in der Länge 5,05 m.

2. Tanz der Nymphen. Höhe 3,50 m, Länge 5,35 m. Eine Verbindung der Episode mit einem bestimmten mythologischen Vorgang läßt sich nicht herleiten. Der Gedanke liegt nahe, die Frauengestalt im Vordergrunde mit Eurydice in Beziehung zu bringen, die beim Spiel der Najaden von einer Schlange gebissen wurde (Ovid, Metamorphosen, 10. Buch); die Schlange fehlt jedoch. Ebensowenig kommt die gemeinsam mit ihren Freundinnen (Nymphen) blumenpflückende Proserpina in Frage (Ovid, Festkalender, 4. Buch, V. 430 ff.). Im übrigen ist der Tanz der Nymphen in der Brüsseler Bildwirkerei ein allgemein beliebtes und häufiges Motiv. Die Farbengebung der tanzenden Gruppe ist harmonisch, wenn auch in der Tönung etwas weniger kräftig als in dem voraufbesprochenen Teppich. Technische Durchführung und Erhaltung sind gleich vortrefflich. Die Signatur meldet:

B ◯ B ALbERI'AVWERCX'

3. Ein etwas schmäleres Stück — Höhe 3,50 m, Länge 2,40 m — bringt eine Szene, deren Deutung nicht den geringsten Zweifel läßt. Hermes ist zu Daedalions Tochter, Chione, in Liebe entbrannt. Der Gott versenkt die Spröde durch seinen Zauberstab in Schlummer und gewinnt durch das Schelmenstück ihre Liebe (Ovid, Metamorphosen, 11. Buch, Vers 300 ff.). Das Motiv kehrt in abgewandelter Form — Hermes schwebt in den Lüften und senkt den Zauberstab auf das Haupt der Chione — in einem Teppich im württembergischen Staatsbesitz wieder, der gleichfalls zu einer mythologischen Serie gehört, die zeitlich und technisch der vorliegenden Folge sehr nahe steht.

Die Farbengebung des zur Besprechung stehenden Behanges ist harmonisch, die Durchführung der Figuren und des besonders reizvollen Hintergrundes erstklassig. Die Signatur nennt: B ◯ B A'A

4. Ein kleineres Pfeilerstück (Höhe 3,50 m, Länge 1,60 m) schildert Artemis auf der Rast nach der Jagd. Die Göttin, im Gelock den Halbmond, ruht in waldigem Grund, Nymphen lösen die Sandalen, lockern den Haarschmuck. Hinsichtlich Durchbildung, Ausführung und Farbengebung gilt das gleiche wie bei den vorauf besprochenen Stücken. Die Szene findet sich in Teppichen der

Abb. 3. Die »mythologischen Episoden«. Hermes und Chione
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx

gleichen Zeitspanne mitunter in Verbindung mit der Verwandlung des Aktaion. Als Signatur erscheint B⛉B A'A

5. und 6. Zwei Behänge mit dreiseitiger Bordüre (ursprünglicher Zustand), zur Rahmung einer Tür oder eines Fensters bestimmt. Die eine Episode schildert die bekannte Botschaft des Hermes an den Schäfer Paris, die Überreichung des goldenen Apfels der Eris, des Streitgegenstandes dreier Göttinnen, Hera, Athena und Aphrodite. Daß die Himmlischen fehlen, erklärt sich aus der Schmalheit des Behanges; im übrigen wird die Szene des öfteren im Wandteppich als selbständiges Moment dargestellt (Ovid, Heroiden, 16. Brief an Helena, Vers 60 ff.). Höhe 3,50 m, Länge 1,60 m. Signatur: B⛉B A·A

Im 6. Teppich ruht ein junger Held am Flußlauf, eine Frau spricht auf ihn ein (Höhe 3,50 m, Länge 1,55 m). Es handelt sich augenscheinlich um die Nymphe Oenone, die Paris in schnöder Untreue Helena, zuliebe, zu verlassen gedenkt (Ovid, Heroiden, 5. Brief, Oenone an Paris, Vers 28 ff.). Natürlich sind bei einem so wenig bestimmten Objekt auch andere Lösungen möglich, wenn

Abb. 4. Die »mythologischen Episoden«
Artemis auf der Rast nach der Jagd
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx

Abb. 5. Die »mythologischen Episoden«
Hermes überreicht Paris den Apfel der Eris
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx

auch nicht wahrscheinlich, so z. B. Kephalos und Prokris. Die Signatur des Teppichs zu 6 lautet

B B A·A

7. und 8. Zwei schmale Pfeilerstücke (Nr. 7 Höhe 3,50 m, Länge 0,80 m, Nr. 8 Höhe 3,50 m, Länge 0,80 m). Zur Darstellung gelangt das göttliche Schwesternpaar Artemis — diesmal in italischem Sinne als Mondgöttin (Luna) aufgefaßt — und Apollon mit dem niefehlenden Bogen. Die Signaturen zu 7 und 8: B B A·A

Der Hauptwert der Serie liegt — abgesehen von der vorzüglichen Durchführung, der harmonischen Farbengebung und der guten Erhaltung — in der Vollständigkeit, ferner in der Eigenart der Wahl der Motive, die nicht uninteressante Einblicke in die Methoden des Patronenmalers und des Wirkers gibt. Augenscheinlich war die Folge für einen in den Abmessungen genau festgelegten Raum bestimmt; der Auftraggeber übermittelte dem Atelierinhaber die in Frage kommenden Längen und Höhen; die Auswahl der darzustellenden Episoden begann. Ein ein-

heitlicher Leitsatz — sofern man nicht den Begriff »Mythologische Szenen« als solchen ansehen will — ist nicht festzustellen (wie etwa bei der Geschichte des Herakles oder des Theseus), maßgebend ist allein das Streben nach einer glücklichen dekorativen Wirkung, das den Nachdruck auf einen reichen Garten- und Architekturhintergrund legt, die Figuren dezent dem Rahmen einfügt. Bekanntere Episoden werden den schmäleren Behängen zudiktiert, seltenere Motive finden sich in den größeren Teppichen. Die Auswahl geht schwerlich allein auf die Initiative des Atelierleiters zurück, wenngleich die Durchbildung der Gruppen, namentlich in der Größenanordnung, auf vorhandene Vorlagen schließen läßt, die wahrscheinlich durch den Alkmene - Rhadamanthys-Karton ergänzt wurden. Die Serie stellt einen interessanten Übergang dar zu den Brüsseler Folgen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die allen Nachdruck auf das Garten-Park - Architekturmotiv legen — nicht immer zum Nutzen des Gesamteindruckes —, die die Figurenstaffage zusammenschrumpfen lassen, als nebensächliches Beiwerk behandeln.

Abb. 6. Die »mythologischen Episoden«. Paris und Oenone
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx

Abb. 7. Apollon Die »mythologischen Episoden« Abb. 8. Artemis (Luna)
Brüssel. Um 1705. Werkstatt des Albert Auwercx.

RUNDSCHAU

DIE ERWERBUNGEN DER JUSTUS BRINCKMANN-GESELLSCHAFT

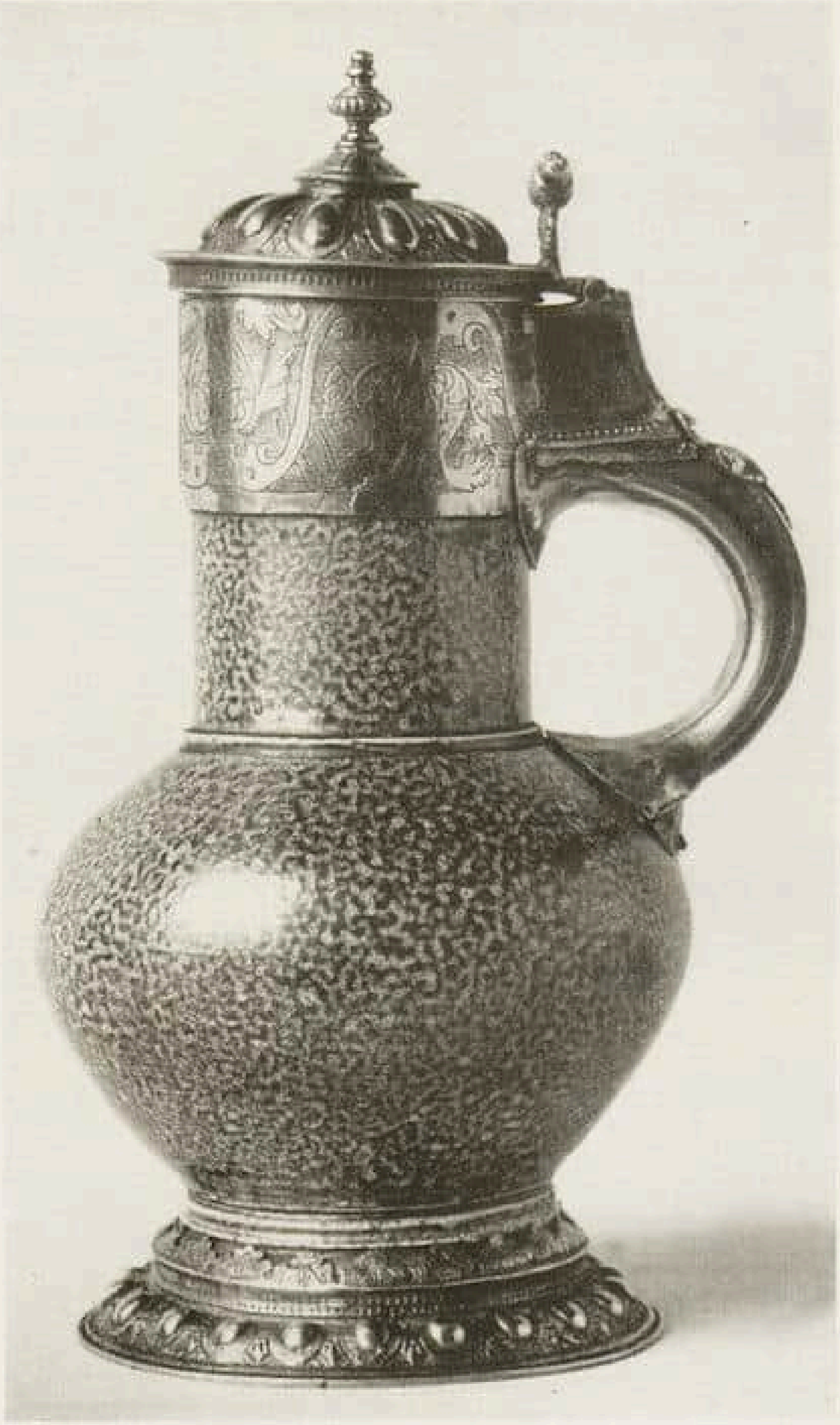
Als Justus Brinckmann vor einem Menschenalter seinen zu einem Kompendium für das alte Kunstgewerbe ausgewachsenen zweibändigen „Führer" durch das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe herausgab, gebrauchte er in der Einleitung nach dem Hinweis auf die zukünftige Notwendigkeit kulturgeschichtlicher Aufstellung die Worte: „Man wird ferner davon zurückkommen, jener künstlichen und dem Leben fremden Scheidung der Kunst vom Kunstgewerbe, die früheren Zeitaltern unbekannt war, amtliche Weihe zu ertheilen."

Es muß daher im Sinne Brinckmanns sein, wenn sein Nachfolger Max Sauerlandt mit den Beiträgen der vor fünf Jahren ihm zum Gedächtnis ins Leben gerufenen „Justus Brinckmann-Gesellschaft" jenen der damaligen Zeit vorausgreifenden Gedanken und Wünschen nachzukommen versucht.

Die Aufstellung dieser rund 200 Neuerwerbungen läßt zwar alle großen Kulturen zu Wort kommen, vorzugsweise jedoch sind die Lücken im alten Bestand des Museums so ausgefüllt, daß das einzelfigürliche Bildwerk die bisher überwiegenden Reihen von Gefäßen und Geräten belebend und steigernd unterbricht. Dies, und das Bestreben, uns Heutigen Wertvolles und Problematisches zur Diskussion zu stellen, gibt den im Hinblick auf ihre Entstehung auf sechs Jahrtausende und die alte Welt auseinanderfallenden Gegenständen einen bestimmten Zusammenhang, läßt sie im gleichen Raum als eigene Sammlung erscheinen. Zur Andeutung der Etappen und Ansatzpunkte sei hervorgehoben, daß frühchinesische hanzeitliche Jadeschnitzereien nicht aus äußeren Gründen neben sarmato-skythischen Bronzetierchen stehen und jene mit den prädynastischen altägyptischen Schmuckpaletten in Tierform des Nachbarschrankes ein Zusammenhang verbindet, der nicht durch Wechselbeziehungen, sondern die gleichen Urformen menschlicher Kultausübungen erklärbar scheint.

Während Ägypten eine beispiellose künstlerische Blütezeit erlebte, wie das Relief des Ptahotep verkündet, müht sich die griechische

Attische Terrakottafigur: Nacktes gelagertes Mädchen
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



Rheinischer Steinzeugkrug in Londoner Renaissance-Silberfassung / Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

Inselwelt in primitiven Idolen, aus denen erst 1700 Jahre später im 13. Jahrhundert v. Chr. eine Frühblüte ersteht (Goldner mykenischer Ring mit Stierpaar); und weitere 700 Jahre sind nötig, um den eigentlichen Beginn griechischer Menschenformung in geometrischen Figürchen zu ahnen, von denen dann allerdings in schnellem Anlauf wie attische Terrakotten des 5. und ein Marmorkopf des 4. Jahrhunderts v. Chr. andeuten, das ideale, bis heute nachwirkende Menschenbild geschaffen wurde. —

Das spätrömische Erbe kaiserzeitlicher Schmelzzierate liegt neben dem sogenannten Kettlacher Email. Das karolingisch-ottonische Schmelzplättchen beschließt diese Entwicklungsreihe, ist aber auch im Umriß seines Heiligenbrustbildes anderen mittelbar antiken Wegen verpflichtet und deshalb einem wenn auch späteren byzantinischen Blauglaskreuz mit goldenem Kruzifix beigesellt. Die Grenzpunkte abendländisch-mittelalterlicher Formselbständigkeit werden durch eine romanische Schachfigur in Gestalt eines Reiters aus dem sonst nur durch islamischen Import damals bekannten Bergkristall und die Bronzeplastik

Ägyptisches Kalksteinrelief. Männerbüste
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

eines wilden Mannes vom späten 15. Jahrhundert angedeutet. Das nordische Ringen um die Darstellung der nackten menschlichen Figur antikischer Formung nach dem italienischen Renaissancevorbild zeigen vier Frauenfigürchen, unter denen eine Tänzerin aus Buchs, der Behamschen Prägung (Mädchen mit Tod) nachfolgend qualitativ an erster Stelle steht. —

Besondere Hervorhebung verdient eine römisch-germanische Urne aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert in einer Renaissance-Silberfassung vom Jahre 1563, auf der die genaue Angabe aller Fundumstände des in Bassenheim bei Koblenz in einem Weingarten ausgegrabenen Gefäßes ein ebenso wertvolles Dokument zur Geschichte des Sammelns liefert, wie die in ihrer formalen Zurückhaltung prächtige Silberfassung die tatsächliche ästhetische Würdigung beweist, mit der eine sonst zierüberfreudige Generation „dis antickis gefeß ... welches on zweiffel vil hondert jar in der Erden gewes" bedacht hat. Neben einigen kostbaren Geräten (Fayence-Eule um 1540, Renaissanceuhren, Glasscheibe mit von Caspar Lehmann um 1600 geschnittener Darstellung von Aktäon und Diana im Bad, Nürnberger Deckelglas um 1680 mit geschmelzten mythologischen Szenen, Volkstedter Versuchsporzellan von Heinrich Macheleid) stehen wieder Kleinbildwerke: von Leonhard Kern eine bacchische Szene, ein Elfenbein-Sebastian um 1650, ein Bildhauermodell Buchsfigur der Pax um 1680, Böttgerstatuetten Augusts des Starken und einige spätere Porzellanfigürchen seltener Fabriken.

Gleichzeitige aquarellierte Entwürfe, Werkzeichnungen für Bildteppiche und Goldschmiedearbeiten helfen die Brücke schlagen von der ersten künstlerischen Fixierung zum ausgeführten Werk.

NACHTRAG

Seit der Abfassung des vorliegenden Berichtes ist die Ernte des Jubiläumsjahres — vor

50 Jahren begann Justus Brinckmann den Aufbau dieses Museums — in denselben Raum eingezogen, den vor dreiviertel Jahr die vorbeschriebenen Käufe ausfüllten. Wieder sind es wenig mehr als 200 Stücke verschiedenster Kulturen, verschiedensten Alters, Zweckes und Materials. Sie stoßen hart im Raume aneinander. Hetitisches zwischen neolithischem China und Alt-Ägypten, Goldschmuck von Mykene bis zur Zeit der Salier, Bildteppiche, Bronzen, Majoliken, Gläser und Schnitzereien der Renaissance, Kunstkammerstücke des Barock, Bildwerke und Zeichnungen lebender Künstler, um einige Etappen zu nennen.

Sie werden nach der Ausstellung sich in all die Abteilungen des Museums einfügen, hier eine Lücke schließend, da eine Aussicht eröffnend, dort zu neuer Fragestellung reizend, als notwendige Nahrung eines Organismus, der nicht zuletzt durch solchen Zustrom lebendig bleiben will.

Zweckbestimmung und Sammelziele eines Museums sehen wir mit der veränderten Blickrichtung der Generationen sich verschieben. Die innere Einheit und den Beschauer anfeuernde, zum Sehen und Nachdenken zwingende Anschaulichkeit wird nicht darunter leiden, sofern das Qualitäts- und Verantwortungsgefühl derer ungetrübt bleibt, die sich jeweils um den Aufbau zu kümmern haben.

Heinrich Kohlhaussen

Romanischer Brettstein mit Simson auf dem Löwen. 12. Jahrh.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

DER ZEICHNER PABLO PICASSO

Alfred Flechtheim eröffnete soeben eine Sammlung von Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen des viel diskutierten Spaniers, die besonders verdienstvoll ist, weil sie unsere Anschauung von der Kunst Picassos vertieft und die Vielseitigkeit des Werkes klarer in Erscheinung treten läßt, zumal sie Arbeiten aus allen Epochen enthält, die zum Teil aus Privatbesitz, so aus der berühmten Picasso-Sammlung Dr. Reber-Lugano entliehen worden sind. Zur Verdeutlichung dieser äußerst anregenden und wichtigen Ausstellung sei Einiges von dem zitiert, was der letzte Picasso-Biograph, Dr. Oscar Schürer zu diesem Thema zu sagen hatte[1]:

„So hat man Mühe, dies Werk zusammenzusehen. Abrupt wechselt die Ausdrucksform, und wahrlich — das überviele Literaturgerede um eine jede dieser Formen hat das Verständnis des Gesamtwerks nicht eben erleichtert. Wer Picasso an der einzelnen Form zu packen sucht, gleitet aus. Picasso — obgleich fanatischer Former — hat sie zu tief durchschaut, als daß er an ihre Einzigkeit noch glauben und glauben lassen könnte. Zwischen den Formen, unter ihnen, treibt sein einheitliches Sehen. Nicht von oben, von unten muß man heran an dieses Werk. Bei seinen Wurzeln muß man suchen. Dort, wo unter Zusammenhang und Sinn der einzelnen Perioden, der einzelnen Bilder, geheime Siegel und Zeichen leben, bei seinen spontanen bildnerischen Impulsen hat man dies Wesen zu belauschen. Wo treiben sie hin. Was deutet der Grundduktus in Picassos Formung.

Steile Formbrüche, plötzlich und scharf, gespannte Kurven, die eher ins Paradox ausfahren, als daß sie sich schmiegten in die weiche Rundung der Dinge. Die Linie federt. Ein Stoßartig-Heftiges durchzuckt die frühen Zärtlichkeiten, fügt sich auf den kubistischen Tafeln zum System, stößt und schmiedet auf den klassizistischen Bildern. Reißende Vehemenz, das stoßartig Packende der Kontur. Hang, alle Schleier zu zerreißen. Unterirdischer Brand, der formhaft auftaucht. Zu diesem der Gegenpol, verheimlicht und bekämpft: Schwere Massigkeit, in die die Form abdumpft. Es lastet und droht in den frühen Bildern, beschwert den federnden Aufschwung der Lyrismen, zieht in der Linie, lastet im Blick der Verstoßenen, wühlt die Figuren plötzlich zu Klumpen, läßt Formen versacken, als hole dumpfe Erde die Gestalten heim.

[1] Pablo Picasso, Von Oscar Schürer. Junge Kunst Bd. 49/50. Berlin u. Leipzig 1927.

Pablo Picasso   Bildnis Frau R. Zeichnung. 1923
Sammlung Dr. Reber, Lugano / Aus der Ausstellung »Der Zeichner Picasso« in der Galerie Flechtheim, Berlin

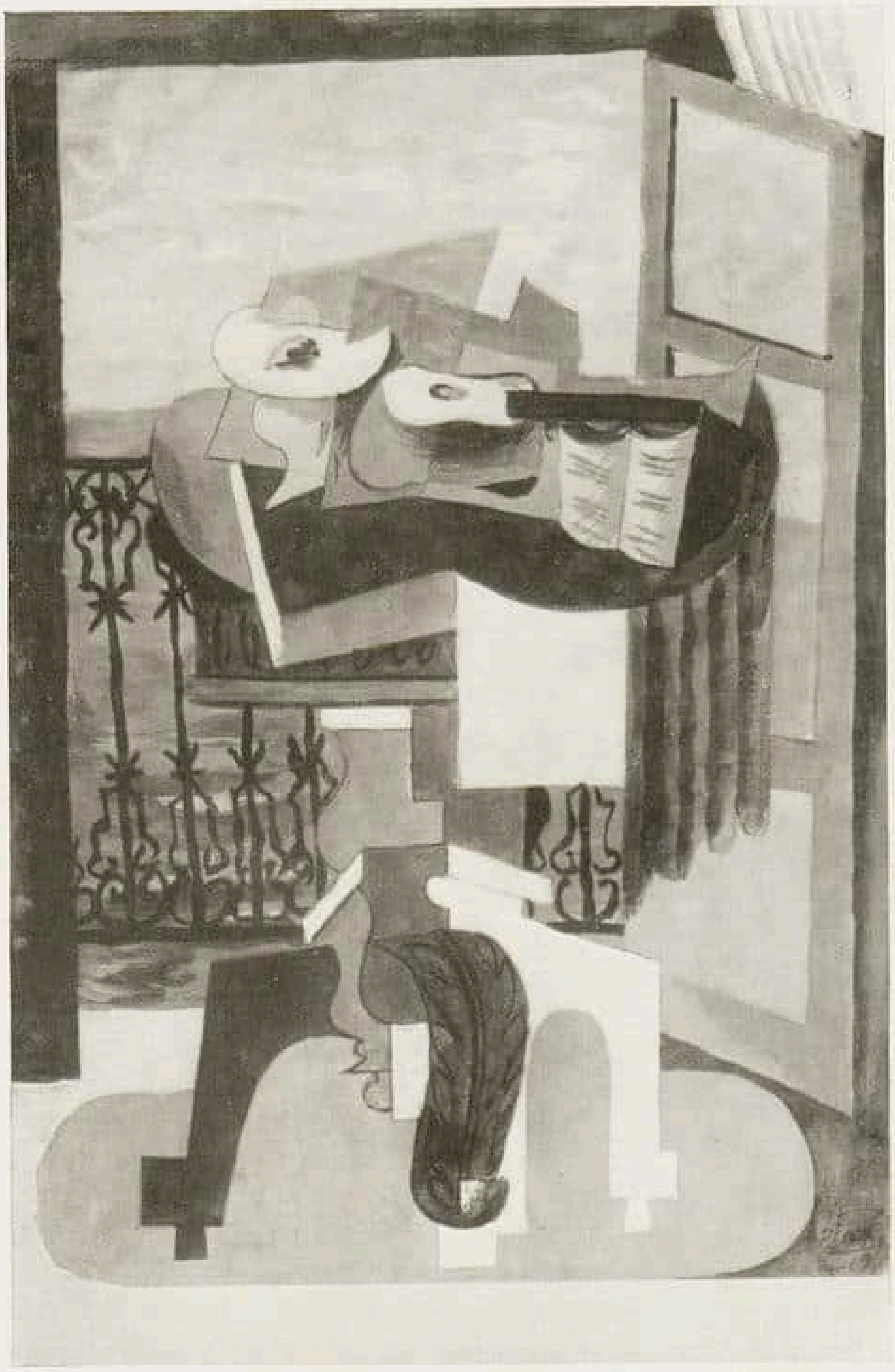
Der Kubismus wie bewußte Reaktion, wie Abwehr solch ständiger Bedrohung...

Immer also eine Dreiheit von Wesenszügen, auf der die Äußerung Picassos ruht: Subtiles Empfinden, dekoratives Verfestigen, klassizistisches Formen. Ein Hinstreben zur Wirklichkeit verlagert ihre Schwerpunkte, verändert die Struktur ihres Beisammen. Sie lösen sich gegenseitig ab in ihrer Funktion für diese Entwicklung. Doch sie wirken nie in völliger Isolierung. Immer schwingen die andern latent und leis bestimmend mit. Übersieht man über dem jeweils ausgeprägtesten die andern, so zerfällt dies Werk in die unvereinbaren „Perioden". Sie gehören zusammen. In ihnen tritt der komplexe, sehr komplizierte Charakter, wie er sich aus den spontanen Formimpulsen aufdeutete, auseinander in seine Wesenszüge, löst sie in bestimmten Gestaltungsmoden aus, ohne jemals eine von ihnen ganz aufzugeben. Die Bedingungen dieses Auseinandertretens, die besondere Form dieser Folge, muß ein Blick auf die Entwicklung weisen."

Zu der Ausstellung ist ein kleiner illustrierter Katalog mit einem Vorwort von Jean Cassou erschienen, der 125 Nummern enthält. n

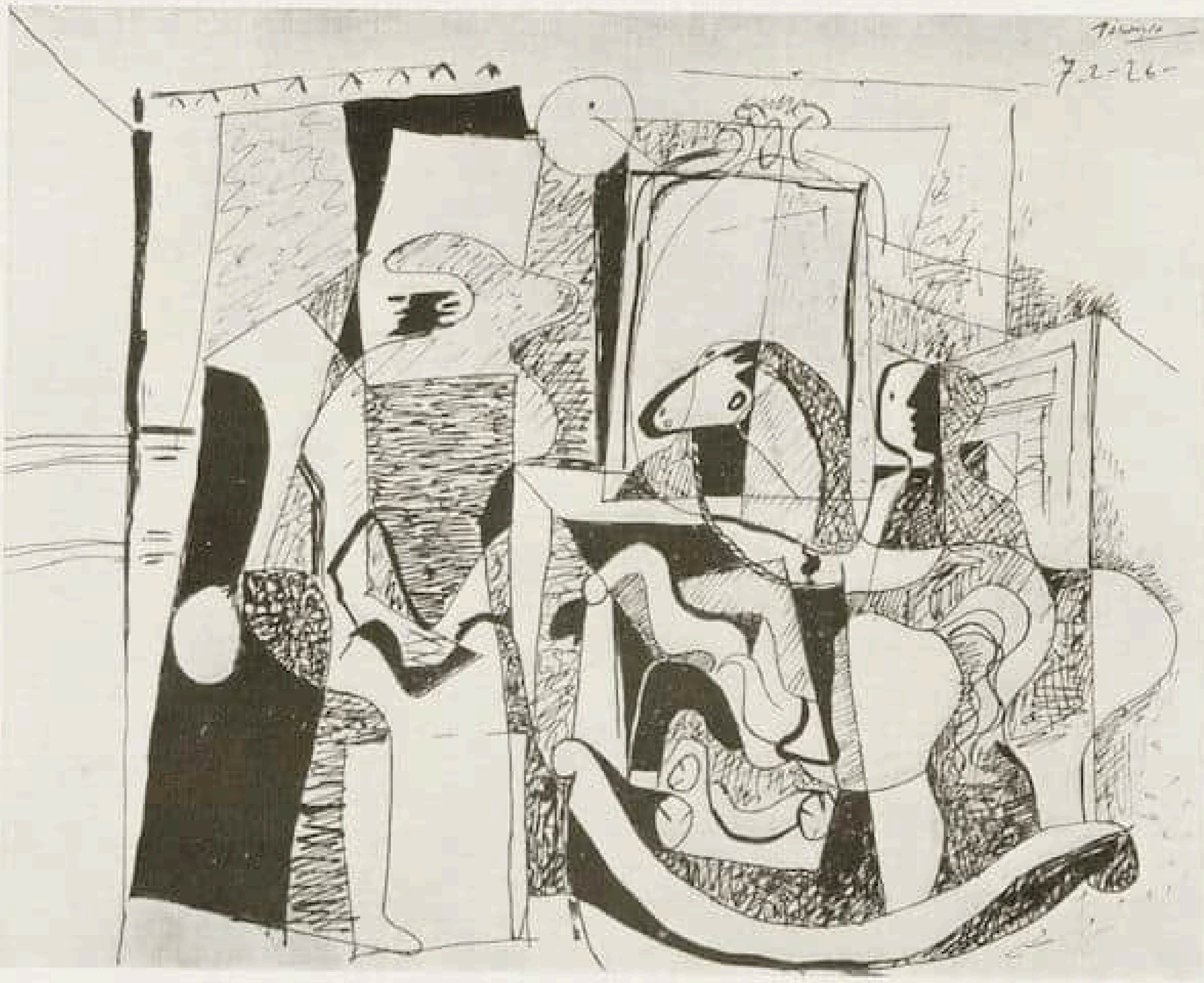
DIE MOMPER-AUSSTELLUNG IN CHEMNITZ

Die Kunsthütte in Chemnitz hat eine Ausstellung veranstaltet, für die ihr Kunstfreunde und Kunsthistoriker aufrichtig dankbar sein müssen. Sie hat versucht, die Werke eines den Kunsthistorikern bisher nur recht ungenau bekannten Meisters in ihren Räumen zu vereinigen, des bedeutendsten Antwerpener



Pablo Picasso Tisch am Fenster. Aquarell. 1919
Sammlung Dr. Reber, Lugano / Aus der Ausstellung »Der Zeichner Picasso« in der Galerie Flechtheim, Berlin

Landschaftsmalers aus der Zeit des Rubens: Jodokus Momper (1564—1635).
Dem Direktor der Städtischen Kunsthalle, Schreiber-Weigand, gelang es, mit Hilfe von Dr. Lilienfeld in Dresden, der selbst eine Anzahl von Momper-Werken besitzt und sich seit Jahren mit der Kunst dieses Malers befaßt, über 50 Gemälde Mompers aus öffentlichen und privaten Sammlungen Deutschlands und Hollands zusammenzubringen. Die große Mühe und Arbeit, die dieser Versuch die Ausstellungsleitung gekostet hat, hat zu einem überraschend starken Erfolg geführt. Denn die Ausstellung ließ Momper als den Landschaftsmaler erkennen, der den Weg von der Landschaftskunst Brueghels zu der Rembrandts und seiner Zeitgenossen gebahnt hat. Die Spätwerke Mompers, von der auch eine größere Anzahl ausgestellt waren, sind von einer Monumentalität und romantischen Bewegtheit, die an den späten Brueghel wie an Seghers und Rembrandt gemahnt.



Pablo Picasso — Interieur. Zeichnung. 1926

Aus der Ausstellung »Der Zeichner Picasso« in der Galerie Flechtheim, Berlin

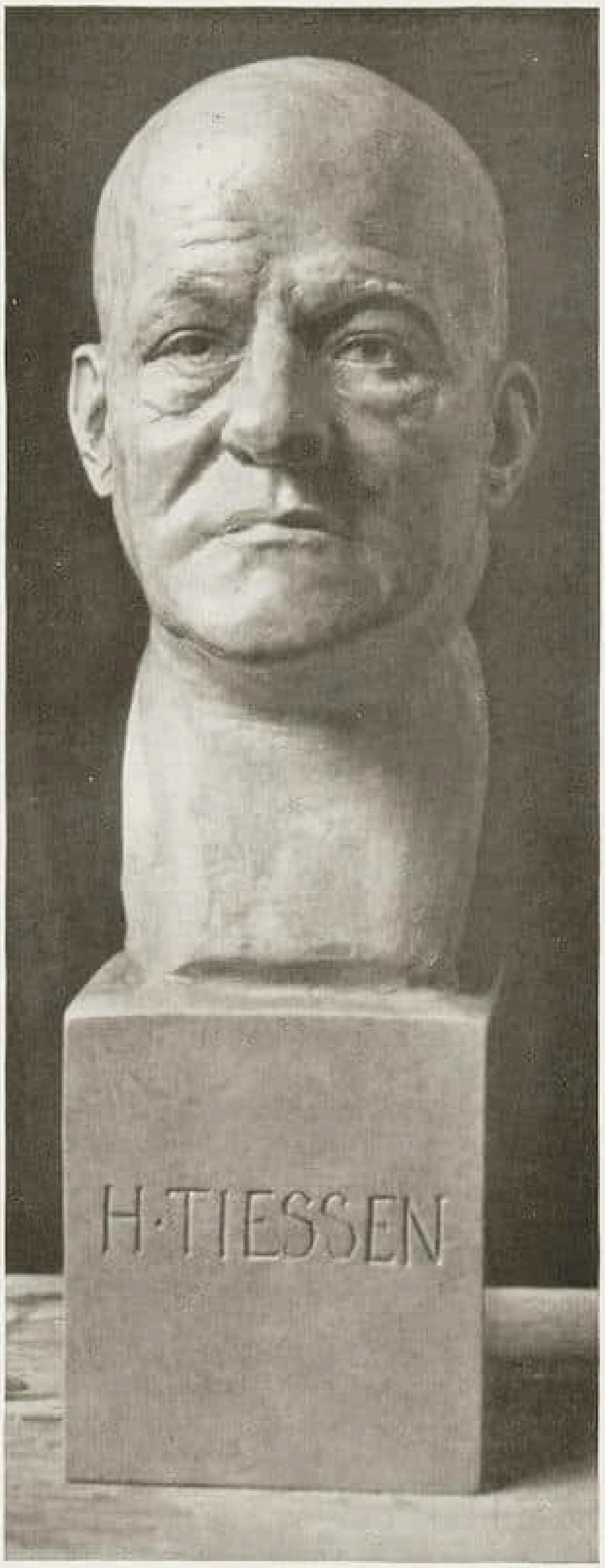
Es wäre zu wünschen, daß das Beispiel der Kunsthütte in Chemnitz Nachfolge fände und wir mehr derartige Kollektivausstellungen von Werken älterer Meister — man denke an eine Altdorfer- oder Baldung-Ausstellung — trotz der durch keine Eintrittsgelder wieder hereinzubringenden hohen Kosten zu sehen bekämen. Es wäre um die Kunstgeschichte und die Kunsterziehung besser bestellt.

Erfreulicherweise wird diese Momper-Ausstellung auch eine fachwissenschaftliche Bearbeitung erfahren, da ein schwedischer Kunsthistoriker, Herr Fil. lic. Hans Gösta Törnell, seit längerer Zeit eine Monographie auf Grund des gesamten Momper-Materials vorbereitet und demnächst veröffentlichen wird. S-l

DRESDEN

Die Dresdner Kunstgenossenschaft hat zur Verjüngung ihrer diesjährigen Ausstellung den Maler Ernst Dietsch zum Leiter ernannt, um den jüngeren Kräften Dresdens gerechter zu werden und um aus dem Reich eine persönlichere Auswahl zusammen zu bekommen. Das ist ähnlich wie in München gelungen, mehr im Sinne der Veranstalter, nicht ganz im Sinne eines fortgeschrittenen Kunsturteils. Neben begabten jungen Dresdnern wie W. Illmer, H. Lehmann, Felixmüller, A. Liebermann tauchen diesmal Bekannte und Unbekanntere aus allen Städten auf, G. Marcks (Halle), Wiethüchter (Barmen) Peiner (Düsseldorf), Kölschbach (Köln), Berliner und Münchner in breiterer Auswahl. Die von Redslob geschaffene Bildnisausstellung ist als Sonderkollektion geschickt eingefügt und trägt zur Stabilisierung des Gesamtniveaus bei. Das Ganze eine glückliche Wendung in der Kunstpolitik der nunmehr neunzigjährigen Kunstgenossenschaft und vielleicht die Vorstufe für eine gemeinsame Ausstellungsarbeit aller Gruppen.

Sieben jüngere Dresdner haben sich zu einer Ausstellung in der „Fides" zusammengetan, die der Förderung junger Talente weiter treu bleibt. Der Plastiker E. Hoffmann zeigt Bronzen von kühner Überlegenheit in der Erweiterung plastischen Gestaltens, vor allem in kleineren Gruppen; Godenschweg kommt von der Beherrschung des Materials zu einer immer größeren Sicherheit des Ausdrucks. Von den Malern ist O. Griebel der Dix kongeniale Ana-



Stanislaus Cauer-Königsberg
Büste Bürgermeister Thiessen

lytiker des sozialen Lebens mit einem politischen Nebenakzent, Kretzschmar, der aus breiten, vollklingenden Farbenflächen aufbauende, von trockener Sachlichkeit weit entfernte Landschaftler. Der als Graphiker bekannte W. Rudolph nähert sich dieser Malweise ähnlich wie Skade, Lachnit und Grundig der O. Griebels. Eine Gruppe also, die nach zwei Seiten hin tendiert, aber über Elan und Begabung verfügt. Lachnit ist von großer Einfühlung und malerischer Kultur. Grundig hat vorläufig noch mehr Kraft als Nerven. Aber beachtlich sind sie alle. W. Grohmann

PERSONALIEN

Am 18. Oktober wird der Bildhauer Stanislaus Cauer, Professor an der Kunstakademie in Königsberg, sechzig Jahre alt. Obwohl wir sonst nicht gewöhnt sind, derartige Daten im Leben eines einzelnen Künstlers besonders zu unterstreichen, scheint es uns diesmal Pflicht, das lang geübte Prinzip zu durchbrechen, da es sich um einen Meister handelt, den man im Reich unverdientermaßen zu übersehen scheint, seitdem Ostpreußen vom übrigen Deutschland leider auch kulturell abgeschnitten ist. Cauer, von Geburt Rheinländer, entstammt einem alten Künstlergeschlecht und kam bereits mit 15 Jahren in das Atelier seines Vaters nach Rom; erlebte also in seiner Jugend ein letztes Kapitel des Deutsch-Römertums, das heute nicht mehr denkbar wäre. Die stille Größe seines reichen bildhauerischen Werkes, klassizistisch geadelt, spricht heute wieder stark zu uns. Das Wertvollste hat Cauer zweifellos auf dem Gebiet der Denkmalkunst geleistet. Neben dem Reiterdenkmal für Insterburg gibt es gerade aus jüngster Zeit ein paar kleinere Gedächtnismale in ostpreußischen Gemeinden, deren feine Architektonik ebenso überrascht wie die delikate künstlerische Art, mit der sich der Bildhauer auch rein plastisch seiner Aufgabe entledigt hat. B

Am 31. August ist in seinem Landhaus in Oybin bei Zittau der frühere Leipziger Museumsdirektor Prof. Dr. Julius Vogel im Alter von 65 Jahren gestorben. Goethe-Forscher und Kunsthistoriker in eins, hat Vogel eine Reihe wertvollster Bücher hinterlassen, die fast ausnahmslos um die Kulturwelt Goethes kreisen. Als die wichtigsten sind etwa zu nennen: Anton Graff (98); Goethes Leipziger Studentenjahre (99); Aus Goethes römischen Tagen (05); Bramante und Raffael (10); Goethe in Venedig (12). Vogel war mit Max Klinger eng befreundet und gehörte zu den intimsten literarischen Wegbereitern des Künstlers. Direktor am Leipziger Museum wurde er 1912, doch ist er Jahrzehnte lang Kustos der Sammlung gewesen, von deren Leitung er vor einigen Jahren krankheitshalber zurücktreten mußte. Mit Julius Vogel hat die deut-

sche Wissenschaft einen Gelehrten von hohem Rang und einen liebenswerten Menschen verloren. B.

Anna Ssemjonowna Golubkina, die bedeutende russische Bildhauerin, verstarb im September im Alter von 61 Jahren. Die Verstorbene hatte sich nach dem Besuch heimatlicher Kunstschulen in Paris, z.T. unter der Leitung Rodins, ausgebildet, dessen Einfluß sie unterlag, und ihr ganzes Schaffen gehört noch in die Epoche des Impressionismus. Das Werk der Golubkina besteht hauptsächlich in ausdrucksvollen Porträtbüsten und feingearbeiteten Frauenköpfen in Marmor, denen oft ein Zug verinnerlichten Leidens anhaftet. — Wladimir Wassiljewitsch Sgura, ein junger, versprechender Moskauer Kunstwissenschaftler, der sich speziell dem Studium russischer Architektur gewidmet hatte, ist während einer Sommerfahrt in der Krim ertrunken. S. hatte vor einigen Jahren eine „Gesellschaft zur Erforschung russischer Landsitze" gegründet, die eine kleine Zeitschrift herausgibt. — Ernest Karlowitsch Liphart, seit 1893 Leiter der Abteilung für italienische Malerei im Ermitage-Museum in Leningrad, feierte am 3. Sept. seinen achtzigsten Geburtstag. Der Museumsmann und feine Kenner alter Malerei, als welcher L. in seinen kunstwissenschaftlichen Schriften erscheint, kam erst in der zweiten Hälfte seines langen Lebenswegs zur Entwicklung. Vom Fach ist L. Maler, war seinerzeit in Florenz Schüler Franz Lenbachs, mit dem er dann gleichzeitig für den Grafen Schack Kopien alter Meister malte, und wirkte später in Paris und Petersburg, wo sich mehrere seiner Wandmalereien befinden. P. E.

Stanislaus Cauer-Königsberg Reiterdenkmal für Insterburg

WILHELM WAETZOLDT: DAS KLASSISCHE LAND. Wandlungen der Italiensehnsucht. Mit 146 Kupfertiefdrucken und einer Farbtafel. Verlegt bei E. A. Seemann-Leipzig. 1927.

Den eigentlichen Inhalt des Buches deutet mehr der Untertitel an, und der hätte vielleicht noch die Ergänzung gerechtfertigt „im Spiegel der neueren Malerei", d. h. etwa von dem Augenblick an, da die Sonne Venedigs in Dürers Werk endgültig den Bruch mit der deutsch-gotischen Tradition vollendete.

Reizvoll also das Thema dieses Buches (das ich unter südlichem Himmel lesen durfte) und nicht minder verdienstvoll die Art, wie die nicht leichte Aufgabe gelöst wurde. Denn es handelt sich hier durchaus nicht um reine Kunstgeschichte, vielmehr ist die Kunst nur Manifestation des Zeitgefühls nach einer bestimmten Richtung hin, während jenes selbst zunächst auf Grund der überlieferten Quellen auf dem Gebiet von Dichtung und Literatur ergründet werden mußte.

Italien, das klassische Land schlechthin, zumal in der Imagination des nordischen (germanischen) Menschen. Dieses beschreibt die Feder der Reisenden im nahen Gegenüber des Erlebens, zitiert die Sehnsucht der Dichter und bildenden Künstler, wenn sie etwa von Rom in die Heimat zurückgekehrt sind, erforscht der Instinkt der Altertumsfreunde und der reisenden Engländer, die die eigentlichen Entdecker des Landes gewesen sind, das während drei Jahrhunderten immer wieder den Fremdeneinbruch von Norden her erlebt hat, Ziel vor allem auch der Künstler, die die wirklichen Exponenten der geistigen Strömungen ihrer Zeit gewesen sind.

Man begreift daher sogleich, um was es Waetzoldt zu tun war. Nicht Kunstgeschichte im üblichen Sinne (historisierend oder ästhetisierend wäre diesmal gleichgültig) wollte er geben, sondern aus den Quellen der geistigen Strömungen heraus sichtbar machen, wie sich von Jahrhundert zu Jahrhundert oder auch von Generation zu Generation das Verhältnis des Künstlers zu Italien wandelte und wie damit zugleich auch das gemalte Bild sein Gesicht wechselte, je nach dem Standpunkt des Schöpfers — und der Zeit.

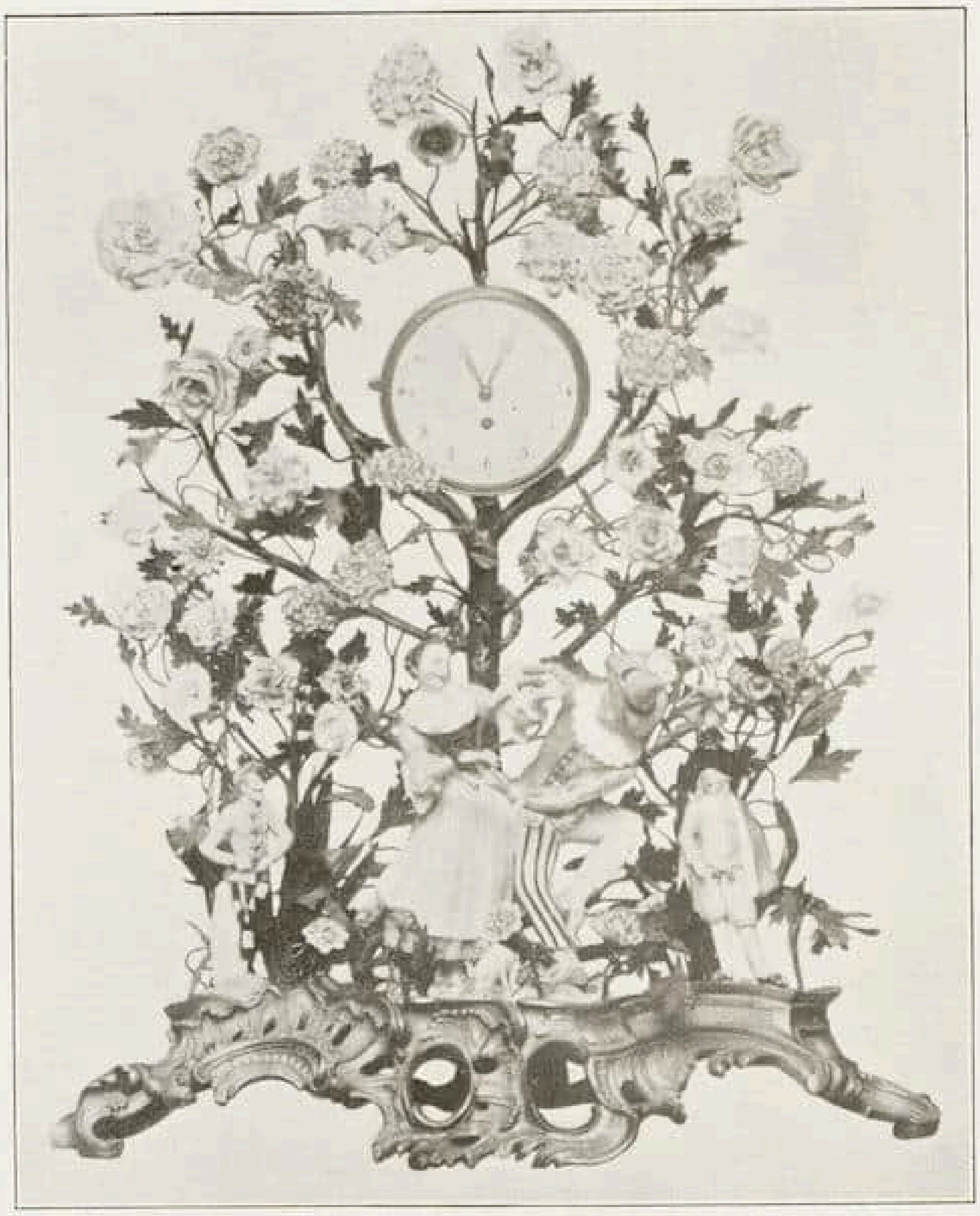
Daß sich auf diese Weise vollkommen neue Erkenntnisse ergeben mußten, ist klar, denn meines Wissens ist dies der erste derartige Versuch überhaupt, sozusagen von unten her dem Werden der Kunst näherzukommen. Daß aber auf Grund dieser Methode vor allem die Malerei der Jahrhunderte profitiert hat, in denen die klassische Italien-Literatur entstanden ist, etwa von der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts hinein, gibt dem Buch nicht zuletzt seinen überragenden Wert. So erscheint speziell die deutsche Malerei der Zeit, die in Darmstadt 1914 erstmals groß zur Darstellung gebracht wurde, vielfach in völlig neuer Beleuchtung, und damit ist ein Gebiet der Kunstgeschichte außerordentlich vertieft worden, das bisher immer noch zu stiefmütterlich behandelt wurde.

Das Buch nimmt also eine bemerkenswerte Sonderstellung in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur ein und dürfte bald selbst eines jener „klassischen" Bücher werden, etwa wie Burckhardts „Kultur der Renaissance" oder Wölfflins „Klassische Kunst". Nicht zuletzt ist es ein Bekenntnisbuch des Menschen und Gelehrten Waetzoldt, dessen universale Geistesbildung und literarische Belesenheit für einen Kunsthistoriker von Fach geradezu erstaunlich ist. Nicht aus der „Lust des Historikers am Rückwärtsschauen" heraus, sondern „um in der Deutung fremder Art das eigene Wesen reiner zu erkennen", ist W. an diesen gewaltigen Stoff herangetreten. Jeder Gebildete wird Freude an seinem Buch haben, zumal wem Italien selbst einmal Erlebnis der Jugend und des Alters gewesen ist.

Biermann

KARL JASPERS: STRINDBERG UND VAN GOGH. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin, Julius Springer, Berlin 1926.

Das Buch ist eine Analyse der schöpferischen Leistung unter dem Einfluß der schizophrenen Erkrankung. Wie aus dem Untertitel hervorgeht, handelt es sich Van Gogh gegenüber nicht um die spezifisch malerische Arbeit, die Technik, wenn diese auch in ihrer Entwicklung und Veränderung während der Krankheit geschildert ist, sondern um den Einfluß der schizophrenen Verrückung auf das geniale Werk. Diese, durch das Buch von Prinzhorn über „Die Bildnerei der Geisteskranken" in Kunstkreisen bekannte Form des Irrseins schafft weder in ihrer akuten noch in ihrer latenten Periode künstlerische Leistung an sich. Die geistige Arbeit und ihr Niveau sind



Uhr, zu einer Kamingarnitur gehörig. Goldbronze mit Porzellanblumen und einer Meißener Kändlergruppe
Versteigerung der Sammlung Frau Anna Goldschmidt-Wien am 1. November bei Rud. Lepke in Berlin

von der Krankheit unabhängig. Sie wirkt aber auf das Tempo und den Formausdruck der schöpferischen Leistung ein; vehement rasche Wandlungen im Werke, die sonst unerklärlich wären, treten ein. Eine ungeheure Aufschwungsfähigkeit bezeichnet fast immer die Vorstadien, Zerstörung oder Verödung das Ende. Jaspers sagt: „Die kontinuierliche, langatmige Entfaltung des Genies schafft sich neue Welten und wächst darin. Auch der kranke Genius schafft sich eine neue Welt und zerstört sich darin." Schizophrenie ist nicht Ursache für das Schaffen des Werkes, aber „in der dunklen, rätselhaften Tiefe physiologisch-psychologischer Zusammenhänge ist der schizophrene Prozeß ein Faktor, ohne daß darum dem Werk selbst ein schizophrener Charakter zukäme".

Im Vergleich der Pathographien Strindbergs, Van Goghs, Swendeborgs und Hölderlins ergibt sich, daß die ursprünglich geistige Artung beibehalten wird. In dem Aufschwung und in den dämonischen Gesichtern der Schizophrenie bleibt doch bei Strindberg die eigentlich weltanschauliche Substanz: Skepsis und Spiel. Bei Hölderlin und Van Gogh glaubt Jaspers dagegen, daß die Steigerung der schöpferischen Intensität im Anfangsstadium der Krankheit nicht allein durch Wegfall der Hemmungen zu erklären sei, sondern er findet die Hypothese, daß die größte Tiefe des metaphysischen Erlebens vielleicht da gegeben sei, wo die Seele so weit aufgelockert werde, daß sie schließlich als zerstört zurückbleibe.

Sascha Schwabacher

Frühe Frankenthaler Porzellanfiguren
Versteigerung am 28./29. Oktober bei Hugo Helbing, München

SAMMLER UND MARKT

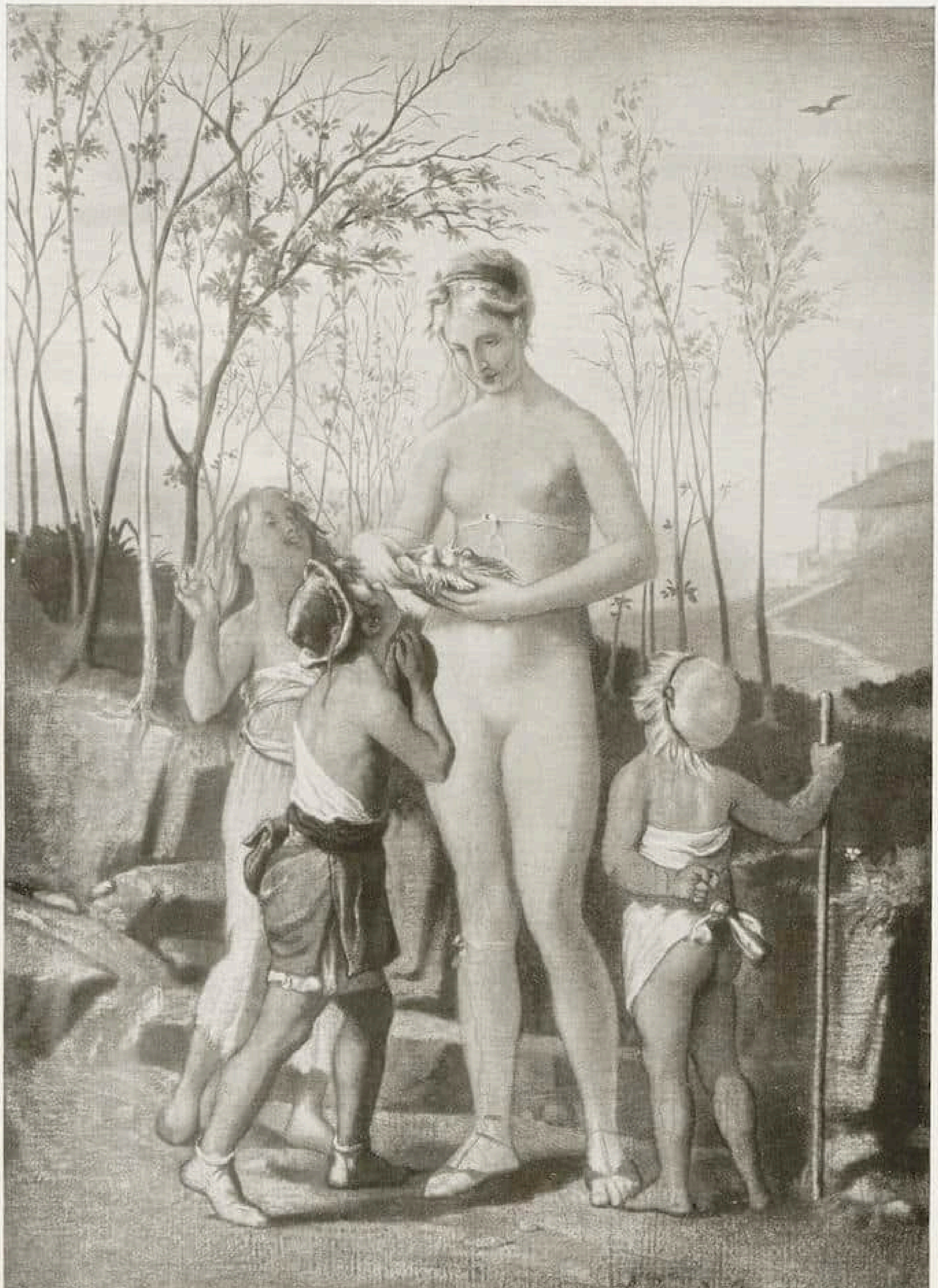
DIE SAMMLUNG PEARSON

Ein Wort noch über diesen prachtvoll ausgestatteten, von Emil Waldmann bearbeiteten und klug bevorworteten Katalog, bevor am 18. Oktober die kostbaren Bilder dieser Sammlung auf der Versteigerung bei Paul Cassirer in alle Winde zerstreut werden.

Dieser Katalog wird nämlich seinen wissenschaftlichen Wert behalten, auch wenn die Bilder längst neue Liebhaber gefunden haben, einmal durch den einheitlichen Charakter, der dank dem feinen Kunstgefühl dieses in Paris verankerten Engländers die 74 Bilder zu einer lebendigen Illustration der französischen Malerei gemacht hat (gleichgültig, ob dabei ein volles Jahrhundert, nämlich das zwischen Poussin und Corot übersprungen ist), nicht minder auch, weil jedes der hier beschriebenen und wissenschaftlich kommentierten Werke in einem erstklassigen Lichtdruck reproduziert ist. So ist diese an sich gar nicht große Zahl an Gemälden in einem Katalog von stattlichem Volumen und vorbildlicher Ausstattung für alle Zeit fixiert worden und bei der hohen Qualität der Stücke kann man ein gewisses Bedauern nicht unterdrücken, daß gerade solche Einheitlichkeit gesprengt werden soll. Denn welche Qualität der Objekte im Einzelnen bei aller Vielseitigkeit des Aspektes im Ganzen! Auch gewisse Meister zweiten Grades erscheinen hier groß wie die Führer, weil der Kennerblick das Beste wählte. Und dann diese Perlen klassischer Kunst. Nicht zu reden von den beiden Claudes oder den bereits von Waagen in England bewunderten Poussins, aber wann sind solche Corots, solche Courbets neben den Impressionisten der 70er Jahre je auf einer deutschen Auktion gewesen (Maßstab der Qualität etwa der hier reproduzierte köstliche kleine Puvis de Chavannes!) Und dazu die Fülle der Trouvails: Wer kannte einen solchen Lépine, solchen Philipp Rousseau wie dies saftige Stilleben mit Schinken, solchen Lebourg, um nur ein paar Dinge zu nennen, die jenseits der großen Dokumente liegen, die wie die prachtvoll ausgesuchten Monets, Pissarros, Sisleys (diese besonders beachtlich!), die Malergeneration nach 1870 in sehr starken Exponaten zeigen. Daß Manet und Renoir fehlen, ist im Sinne des programmatischen Aufbaus der Sammlung zu bedauern. Für dieses Fehlen entschuldigt aber der hohe Rang der übrigen Objekte. B

BERLIN

Am 1. November kommt bei Lepke die Sammlung Frau Anna Goldschmidt, Wien, zur Versteigerung. Da gibt es zunächst Silberarbeiten, vorwiegend Wiener Erzeugnisse



Puvis de Chavannes / Der Frühling
Aus der Versteigerung der Sammlung Pearson-Paris am 18. Oktober bei Paul Cassirer in Berlin

vom Ende des 18. Jahrhunderts in besonders schöner Qualität, aber auch verschiedene Stücke aus früherer Zeit, Pokale und eine Kassette von Thelot. An Porzellanen erscheinen Meißner und Wiener Gruppen und Figuren, als Hauptstück eine Garnitur, bestehend aus Uhr und Kandelabern in Goldbronze mit Porzellanblumen und Meißner Figuren, das Mittelstück mit einer Harlekingruppe von hoher Qualität, daran schließt sich eine kleine Sammlung von Wiener Tassen.

Vorzügliche Stücke finden sich unter den Miniaturen, deren Mehrzahl signiert sind: Arbeiten von Evrard, Eman. Peter, Agricola, Anreiter, Daffinger, Barabas, verschiedene französische Arbeiten und zwei Emailminiaturen, davon eine des englischen Hof-Emailmalers Henry Pierce Bone. Unter den Möbeln gibt es verschiedene Aubusson- und Petit point-Garnituren. Unter den Textilien sind hervorzuheben fünf Gobelins, dabei frühe Brüsseler Arbeiten.

Nürnberger Enghalskrug
Aus der Sammlung Baron Maximilian v. Schoenebeck. Versteigerung am 18.—20. Oktober bei der Altkunst G. m. b. H., Freiburg i. Br.

Neben kleineren Bildnissen von Waldmüller, Kriehuber, Eybel u. a. ist das berühmte Bild von Dannhauser „Der Augenarzt", ein Hauptwerk des Meisters aus dem Jahre 1837 zu nennen. Ferner von Waldmüller ein ausgezeichnetes Damenbildnis und das Brustbild des Malers Gauermann. Aus Munkácys Pariser Jahren (1877) stammt die Studie eines ungarischen Rekruten.

Auch die Sammlung des Herrn Dr. Josef Kranz, Haus Raach b. Wien, die am 8. November bei Lepke versteigert wird, bringt vielseitiges Material auf den Markt. Unter den etwa 130 Objekten sind zu nennen das Triptychon von Raffaellino del Garbo, zwei Bilder einer „Heiligen Familie" aus dem Kreise des Barend van Orley, ein Mädchenbild von Moreelse und zwei weibliche Heilige des Jan Provost. Dazu gibt es Möbel der Renaissance, des Barock und des 18. Jahrhundert, Augsburger Turmuhren der Renaissance, französischen Kaminuhren des 18. Jahrhunderts, Rhodos-Fayence und China, Holzfiguren und Ispahanteppiche.

Am 9. November folgt an gleicher Stelle eine Versteigerung von Gemälden, Skulpturen, Möbeln und Kunstgewerbe aller Art aus ausländischem Besitz, der überwiegend französische Kunst enthält sowie Gemälde italienischer Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts. Unter den Möbeln eine Reihe erstklassiger Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Unter dem übrigen Kunstgewerbe seien hervorgehoben ein paar hohe holzgeschnitzte Kandelaber, ein paduanischer Renaissanceleuchter aus Bronze, verschiedene Wandleuchter und Tischkandelaber, letztere gleichfalls mit reichem Prismenschmuck. Besondere Erwähnung verdienen ein paar Silberemaildosen von Fromery und Chodowiecki und Porzellangeschirre der Manufakturen von Berlin, Sèvres, Wien und Dagoty in Paris. Unter den Skulpturen findet man zwei kleine Bronzen von Giovanni da Bologna (Pferd und Stier), verschiedene Büsten in Stein und Bronze aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, mehrere signierte vergoldete Bronzereliefs von Clodion und italienische Reliefs in Stuck und Holz aus der Renaissancezeit. r.

DRESDEN

Die Galerie Ernst Arnold hat am 1. Oktober mit der Aufgabe ihrer Räume in der Schloßstraße 34 ihre mehr als 20jährige Ausstellungstätigkeit an diesem Ort, der so viel schöne und bedeutungsvolle Veranstaltungen erlebt

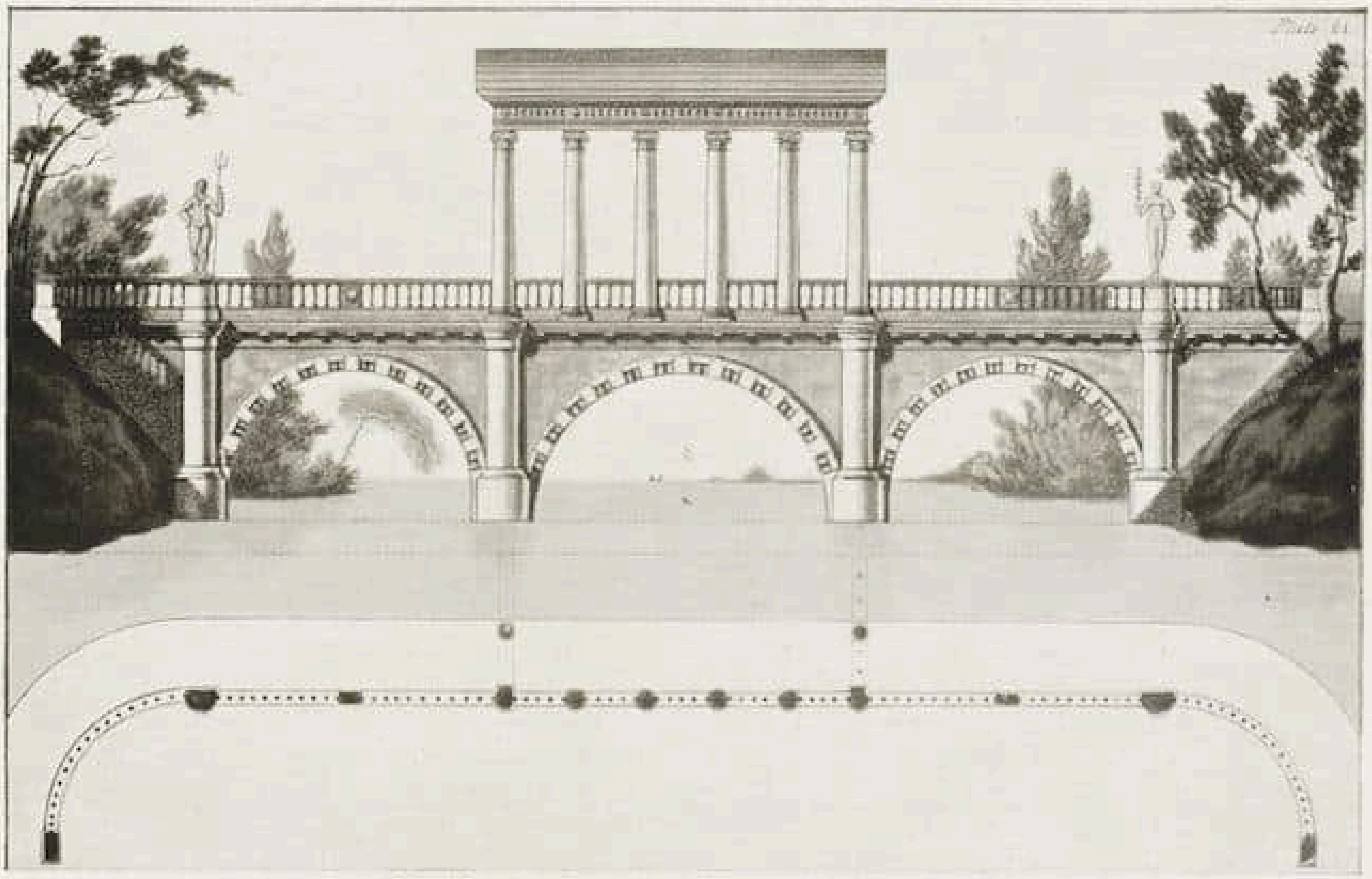
Meckenem — Der Orgelspieler und sein Weib

Aus dem Lagerkatalog **Nr.** X von Gilhofer & Ranschburg, Luzern

hat, abgeschlossen. Sie ist soeben in das alte Stammhaus von 1818, Ecke Sporergasse, übergesiedelt. Hier können die Kunstfreunde neue Anregungen finden, ganz besonders auch im Hinblick auf die Fortschritte der Wohnkunst, die auch die Frage des Kunstbesitzes berührt. Besondere Aufmerksamkeit wird jedenfalls den Werken alter Meister gewidmet, während das zweite Stock das Graphische Kabinett beherrschen wird.

KATALOGE

Kunst und verwandte Gebiete heißt der Titel des neuesten Kataloges, den das be-



W. Robertson Designs in architecture. London 1800

Aus dem neuen Katalog von Jacques Rosenthal-München über Kunst und verwandte Gebiete

kannte Antiquariat Jacques Rosenthal-München soeben herausgebracht hat, der seines Inhaltes wegen speziell die Leser des Cicerone sehr interessieren dürfte. Denn bei diesem Katalog handelt es sich nicht so sehr um bibliophile Kostbarkeiten als vielmehr um wichtiges Material, das ein Handwerkszeug für Institute, Bibliotheken und Sammler bedeutet. Auch die neuere kunstgeschichtliche Literatur ist innerhalb der insgesamt 399 Nummern eingehend berücksichtigt worden und viele der hier gegebenen Hinweise sind als Quellen von Wert. Besonders aktuell ist die Berücksichtigung der Kunsttheorie. Innerhalb der Kunstgeschichte des Barock ist die Literatur über die Geschichte der Feste hervorzuheben. Man hat in dieser Abteilung eine große Zahl von Festivitätenwerken zusammengetragen, welche ein ikonographisch wie geistesgeschichtlich noch näher zu erforschendes Material darstellen.

Von besonderen Seltenheiten seien genannt Nr. 41: Cuvilliés, ein Band von ganz seltener Reichhaltigkeit (meistens kommen nur geringere Zusammenstellungen vor), Nr. 201: Neudörffer (?) und Nr. 207: Tory, das berühmte Schreibbuch des Champfleury in einem herrlichen Exemplar der ersten Ausgabe.

Eine kostbare Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts mit einem kleinen Anhang Radierungen moderner Meister hat die Firma Gilhofer & Ranschburg in Luzern in ihrem Katalog X zusammengefaßt, der reich illustriert ist. Gerade die Abteilung der alten Meister enthält kostbare Dinge. Von den Deutschen sind u. a. Cranach und Dürer besonders reichhaltig vertreten. Ähnlich wie Lucas van Leyden, von dem es die ganz seltene Folge „Die neun Helden“ unter den Holzschnitten gibt, und Israel van Menkenem die Niederländer besonders gut repräsentieren. Auch sei in diesem Zusammenhang ein besonderer Hinweis auf Martin Schongauer gestattet, dessen graphisches Werk in erlesenen Drucken mit den wichtigsten Blättern vertreten ist. Diese wenigen Namen können bei insgesamt 273 Nummern der alten Meister nur andeuten und nicht erschöpfen. Geringer an Zahl ist die moderne Abteilung, die die Nummern 274—342 umfaßt. Hier seien besonders genannt die Blätter von Corot, Delacroix, Meryon und Millet. Den Beschluß des schön gedruckten Kataloges macht eine Bibliographie, die rund 40 Nummern seltenster Werke verzeichnet. B

DIE BEKEHRUNG DES PAULUS BEI RUBENS

VON E. KIESER

Nach der von R. Oldenbourg eingehend geschilderten Periode der »Rückbewegung zum Klassizismus« tritt Rubens mit den Jahren 1616—17 in das erste Stadium des eigentlichen Hochbarock. In der Zeit der Kreuzaufrichtung (Antwerpen) war eine erste Welle freieren Stils mit ein paar unheimlich eruptiven Bildern vorhergegangen, dann war jene Disziplinierung und Bändigung unter strenge Formgesetze erfolgt, wo bei scheinbarer Erkaltung des Gefühls die Kunst des Rubens sich zu den typischen und zugleich ganz persönlichen Formen verdichtete, die fortan seine Welt ausmachen. Die Bande strengerer Form lösen sich dann rasch wieder und mit einer entspannteren, bewegteren und beweglicheren Darstellungsform werden nun in den folgenden Jahren kaum übersehbare Bilderreihen aus allen Stoffkreisen bewältigt. Zu gunsten freier Tektonik geballter Massen und drängender Bewegungszüge wird das Formideal der Jahre 1612—14, die sorgfältig gebaute, schön bewegte, in sich geschlossene Gruppe (Kreuzabnahme, Antwerpen) aufgegeben. Beibehalten und teilweise gesteigert wird aber die vollplastische Körperlichkeit, so daß nun hochwogige Rhythmen, laute und dröhnende Klänge die Bilder erfüllen. Bevorzugte Themen und Glanzleistungen dieser Epoche sind Jagden und Schlachten. Das Thema der »Bekehrung Pauli« gehört seit jeher in diese Kreise, auch Rubens hat es damals aufgegriffen und verschiedene Lösungen sind auf uns gekommen, die einmal im Zusammenhang betrachtet werden sollen.

Abb. 1. Rubens — Bekehrung Pauli
Speyer, Gemäldegalerie

Abb. 2. Schabkunstblatt von Earlom nach Rubens / Tod des Hippolytos

Es sind vorhanden: je ein Bild in München (Alte Pinakothek, Nr. 318, jetzt Filialgalerie Speyer), Abb. 1, und in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 762 B), je eine Skizze in Augsburg (früher Alte Pinakothek, Nr. 810), Abb. 5, in Winterthur (Sammlung Oskar Reinhart), Abb. 8, und in London (Herzog von Westminster), Abb. 4, eine Zeichnung im Louvre, Abb. 3[1].

Wie stehen diese Dinge nun zu einander und in welchem Verhältnis zur übrigen Produktion dieser Jahre? Ohne weiteres erscheint dem unbefangenen Blick das große Berliner Stück als das Hauptbild und auch der näheren Betrachtung erweist es sich als der Gipfel einer längeren Entwicklungsreihe, zu dessen hohem Bau von verschiedenen Seiten Material beigeschafft wurde. Wie ein erster unvollkommener Versuch erscheint von ihm aus das Münchner Bild, die Skizzen führen denn auch sämtlich von diesem weg und auf Berlin zu.

Wenn auch vermutlich die erste Gestaltung des Paulusthemas bei Rubens, ist das Münchner Bild (Abb. 1[2]) doch auch seinerseits wieder vorbereitet durch

[1] Die Bilder in London und Winterthur, ebenso die Zeichnung im Louvre kenne ich nicht im Original, von ersterem war mir leider nur die oben abgebildete Radierung vom Anfang des 19. Jahrhunderts erreichbar. Von der hier zum erstenmal veröffentlichten Skizze in Winterthur hat mir der Besitzer eine Aufnahme gütigst zur Verfügung gestellt. Das Original stellt eine mit der ausgeführten Komposition fast vollständig übereinstimmende letzte Vorarbeit dar, deren Hauptunterschied zum fertigen Bild den typischen Fall zeigt, daß die Gruppen der Skizze noch nicht in der endgültigen, knappen und festen Umspannung durch die Rahmenlinien erscheinen.

[2] Das Bild ist von späterer Hand völlig übermalt und dabei — was die von Herrn Hauptkonservator Dr. Gräff aufgenommenen und mir freundlichst zur Verfügung gestellten Röntgenphotos ergeben haben — nicht unwesentlich verändert worden. Die wichtigsten Veränderungen seien hier kurz notiert: 1. Paulus sowie der bei ihm Kniende hatten ursprünglich beide den linken Arm erhoben, Paulus wie abwehrend ausgestreckt, der Kniende hielt, ähnlich wie auf der Louvrezeichnung, die Hand, um abzublenden, vor die Augen. 2. Der Reiter des mittleren, vom Rücken gesehenen bäumenden Pferdes war in ganz anderer Stellung, vom Pferd herabfallend, gegeben. 3. Die Geste Christi war ähnlich wie auf dem Berliner Bild.

Abb. 5. Rubens Zeichnung zur Bekehrung Pauli
Paris, Louvre

ein Bild aus anderem Stoffkreis, dessen formales Thema aber gleichlautet: Zusammenprall von Mensch und Pferd mit einer höheren Gewalt, dem prachtvollen »Tod des Hippolytos« (Abb. 2). Ihn weist Oldenbourg (P. P. Rubens, S. 79) mit Recht jener Gruppe von Bildern aus den Jahren 1609—11 zu, die einen ersten entschiedenen Durchbruch des Barock manifestieren. Mit ihnen teilt er das Übermächtige und Herbe der Formen und der Empfindung, das Kühne und ausgesprochen Geniale des einmaligen großen Wurfs. In dem inzwischen errungenen, sehr viel geschmeidigeren, lockereren und auch reicheren Stil erfolgt nun die Umarbeitung vom »Hippolytos« zum »Paulus«. Energisch wird auf Tiefenwirkung ausgegangen, von Paulus bis zu Christus geht es schraubenartig hinein und hinauf, ausschlagend wühlen die Pferde der Nebenfiguren den Raum auf, dazu eine heftige, irreguläre Lichtführung, kein Zweifel, daß da neue Kräfte am Werk sind. Jedoch die Umschmelzung ist nicht völlig befriedigend gelungen, die sich kontrastierenden Nebenfiguren wirken leise artistisch und die Pferde, die die Hauptträger derartiger Kompositionen sind, deren einmal gefundene Prachtbewegungen immer wieder in neue Zusammenhänge aufgenommen werden[1], drängen sich hier so sehr vor, daß die Evidenz der Erzählung leidet. Paulus und seine Beziehungen zu Christus kommen entschieden zu kurz und bei der Rückenlage, in der Paulus erscheint, konnte auch seinem Gesichtsausdruck nur ein heftiges Erschrecken abgewonnen werden. Daß ein solches jähes Rücklingsstürzen hierher nicht gehöre, ist schon in einem nächsten Versuch, der Louvrezeichnung (Abb. 5), erkannt. Das Pferd des Paulus ist hier nicht niederbrechend, sondern steigend genommen und mit den beiden Begleitenden zu einer auf schmaler Basis prachtvoll emporgehenden Gruppe vereinigt. Wieder liegt das Hauptinteresse auf der wilden Bewegung der Pferde und es bleibt mißlich, daß der Kopf des Paulus in so bedenkliche Nähe der ausschlagenden Pferdebeine gerät und daß nicht abzusehen

[1] Fast jede der Hauptbewegungen der Pferde der Paulusbilder kann man gleich in drei oder vier anderen Bildern dieser Epoche wiederfinden.

Abb. 4. Radierung nach Rubens Skizze zur »Bekehrung Pauli« London, Herzog von Westminster

ist, wie die himmlische Erscheinung und ihre Einwirkung auf Paulus neben der Pferdegruppe noch genügend eindrucksvoll hätte gestaltet werden können. Ein weiterer Versuch, der in der Londoner Skizze (Abb. 4) vorliegt, wurde nun im Hochformat gemacht und die Lösung gefunden, daß in der Mitte gleichsam eine Gasse zur Kommunikation zwischen Paulus und Christus reserviert wird. Die heftigen Schreckensbewegungen der Pferde und Begleiter können nun das Wesentliche der Erzählung nicht mehr überwuchern. Besser auch, daß von allen nur Paulus den geblendeten Blick erhebt und der Helfende nun wirklich hilft. Die Augsburger Skizze (Abb. 5) schließt sich, bei völliger Neubildung des Einzelnen, im gesamten eng hier an. Neu eingeführt ist, daß das Pferd des Paulus nach vorn niederstürzt; die steigenden Pferde überhaupt sind verschwunden, nirgends mehr ein Aufbäumen, überall nur völliges Zerschmettertsein, Angst und Flucht. Bei ziemlicher Beibehaltung des kompositionellen Schemas ist hier von innen her die Aufgabe sehr viel anders angefaßt. War seither in der bäumenden Wucht der Pferdeleiber, dem Stürzen und Steigen der Massen, das Elementare des Ereignisses verkörpert, so tritt hier eine mehr psychologische Anschauung auf, man erfährt das besinnungslose Davonrennen der Begleiter, die unglaubliche Angst im herumgeworfenen Kopf der nervösen Kreatur und das ganz hingebend Gelöste in der Haltung des plötzlich Bekehrten. Auf sein Gesicht fällt ein voller Strahl des göttlichen Lichts, die Augen sind geschlossen, der Mund in Ohnmacht geöffnet. Mit ausgestreckten beiden Armen fährt Christus vehement auf ihn herab. Wäre man nicht an der Handschrift schon bedenklich geworden, so müßte man an dieser Art der Auffassung stutzig werden und für die Skizze einen andern Autor suchen als Rubens. Die Benennung im früheren Katalog der alten Pinakothek lautete: Rubensschule. Wer unter den Schülern kommt nun aber dafür in Betracht? Meines Erachtens kein anderer als Van Dyck. Er war in dieser Zeit der bevorzugte Mitarbeiter des Rubens, der dessen bedeutendste Entwürfe auszuführen hatte und es sehr im Sinne des Meisters tat, gleichzeitig aber — was hoch merkwürdig ist — sozusagen für seinen Privatgebrauch schon über einen von Rubens ganz verschiedenen absolut persönlichen Stil verfügte. An der Ausführung des großen Paulusbildes in Berlin hat er, wie auch Oldenbourg meint, vielleicht mitgearbeitet, da ist es schon möglich, daß er auf einer raschen Skizze auch einmal einen eigenen Versuch mit dem Thema gemacht hat. Man wird die Qualität des Bildchens vielleicht für Van Dyck als nicht genügend erachten, die Flüchtigkeit einer ersten Niederschrift entschuldigt aber die starken Leeren in der Aufteilung und manche Mängel der Zeichnung im Einzelnen. Eine ähnlich flüchtige und zugleich heftige, über Nebensächlichkeiten einfach weggehende Faktur kennt man ja gut aus Van Dycks Federskizzen, und für Ein-

zelheiten der Formgebung vergleiche man etwa: die outrierte Zeichnung des rechten Arms des Helfenden mit den Armen auf der »Kreuzigung Petri« (Klassiker d. K. XIII, S. 27) oder mit dem des »Hieronymus« (Abb. ebenda, S. 31), den Kopf des Paulus pferdes mit dem Pferdekopf auf der »Sebastiansmarter« (Abb. ebenda, S. 19), Paulus selbst mit dem Knecht Malchus auf der »Gefangennahme« (Abb. ebenda, S. 37). An Rubens gemessen, empfindet man überall die für Van Dyck so bezeichnende gesteigerte Sensibilität, das Übergehen des Interesses vom Formalen auf das Psychologische, die Verstärkung und Zuspitzung im Ausdrucksmäßigen, wie sich dies alles auch sonst bei Umarbeitung Rubensscher Kompositionen durch Van Dyck findet. Ich erinnere nur an die »Zurückweisung des Kaisers Theodosius« in London (National Gallery). Wenn Van Dyck also der Autor der Augsburger Skizze ist, so wäre ihm vielleicht als neuer Einfall zur weiteren Ausbildung unseres Themas das nach vorne Niederstürzen des Paulus pferdes, das Rubens in der Endfassung dann auch bringt, zu danken. Doch knüpft sich noch ein weiterer Umstand an dieses Tier, es scheint dafür als Vorbild eine Zeichnung Tizians zur Cadoreschlacht (Oxford) Abb. 6 frei benützt worden zu sein. Daß man im Rubenskreis die Komposition Tizians gekannt hat, geht aus der Albertina-Zeichnung Nr. 8331 (Abb. Meder, Handzeichnungen usw. Bd. IX, Nr. 994) hervor und die Kenntnis der Oxforder Zeichnung ist jedenfalls nicht ausgeschlossen, da dieselbe aus der Sammlung Lanière stammt und die Bekanntschaft Van Dycks mit dem Besitzer dieser Sammlung dadurch nachgewiesen ist, daß Van Dyck ihn zweimal porträtiert hat. Rubens hat sich beim Berliner Bild dann allerdings nicht an die Zeichnung Tizians gehalten, dafür aber um so enger — im Gegensinn — an das entsprechende Pferd der ausgeführten Komposi-

Abb. 5. Wahrscheinlich van Dyck — Die Bekehrung Pauli
Augsburg, Gemäldegalerie

Abb. 6. Detail aus Tizians Cadoreschlacht nach dem Stich von Fontana

tion (Abb. 6)[1]. Diese Berliner Paulusbekehrung (vgl. Abb. 8) zieht nun aus allen seitherigen Versuchen die Quintessenz. Aus den Skizzen ist die offene Mitte beibehalten, aber auch Elemente des Münchner Bildes sind wieder aufgenommen, so namentlich das steigende, die ganze Bildbewegung hochführende Pferd der Mitte. Das Wesentliche ist aber, daß ein großer Hauptstrom, dem alles folgt, einen sofort mitreißt, daß bei noch außerordentlich gesteigertem Bewegungs- und Richtungsreichtum doch alle Nebensachen unterdrückt sind (vgl. Kopf des Pauluspferdes mit dem in Augsburg) und daß bei allem Strömen die kunstvollste Gruppierung und Fixierung einen höchsten Grad von optischer Eindringlichkeit garantiert. Senkrecht zur Hauptrichtung, die das empfangende Armausbreiten des vom Pferd gleitenden Paulus weiterleitet bis zum bedrängt fliehenden Fahnenträger, stößt Christus aus den Wolken vor mit rufender, fast lockender Geste der Rechten. Von ihm flutet ein breiter Lichtstrom, die Begleiter grell erschreckend, auf Paulus herab. Er bildet, bei aller Asymmetrie und Verräumlichung, nach einem geheim waltenden geometrischen Gesetz die Basis eines Fünfecks, dessen Spitze in Christus ausläuft. Bei voller Ausnützung des Breitformats ist der Vorgang doch möglichst in die Höhe und in die freie Luft getrieben[2], wozu eine leichte Hebung des Geländes und eine tief genommene Augenlinie dient. In der Ferne er-

[1] Bei dieser Gelegenheit seien noch zwei weitere, ähnlich freie Entlehnungen aus Tizian erwähnt: der fast nackte, Geschenke schleppende Sklave der »Anbetung der Könige« zu Madrid geht auf Tizians »Sisyphus« zurück, die Braunschweiger »Judith« auf das im Burlington Magazine, Bd. 41, S. 88 reproduzierte Tiziansche Bild gleichen Themas. In beiden Fällen interessant, wie die Anregungen bei Rubens weiter gewachsen sind und sich ganz zu seinen eigenen Gebilden verändert haben, so daß man an der Beeinflussung überhaupt zweifeln könnte, wenn nicht gerade manche Nebensächlichkeiten des Vorbildes sich erhalten hätten. So ist bei dem Träger die Draperie auffallend ähnlich der des Sisyphus geblieben und die ganz veränderte Judith hat doch das Perlenhalsband und gewisse Ähnlichkeit in Gesichtsbildung und Ausdruck behalten. Rasch sei noch auf einen anderen Zusammenhang mit Italien aufmerksam gemacht, der »Sebastian« des Rubens in Berlin leitet sich vom gleichen Heiligen des Mantegna in Wien (Staatliche Gemäldegalerie) her. — Daß für die ganzen Jagden und Schlachten dieser Zeit die Anghiarischlacht Lionardos von hoher Bedeutung war, weiß man. Als spezielles Vorbild für die Berliner Paulusbekehrung nennt Oldenbourg (P. P. Rubens, S. 63) das Bild von Zuccaro in San Marcello, was mir wenig überzeugend vorkommt. Die Münchner Paulusbekehrung erinnert dagegen sehr an eine Zeichnung Pordenones (Abb. »Art in America«, Bd. I, S. 249). Doch möchte ich auch hier mehr an zufällige Ähnlichkeiten denken.

[2] Darin verwandt den »Leukyppos Töchtern« in München, deren Komposition aber, gemessen an der des »Paulus« und der des »Deciustodes«, nicht erst »um 1618« angesetzt werden kann, wie dies der Katalog des Alten Pinakothek tut.

scheint Damaskus. Rubens hat hier der Welt eine jener dem Scheine nach fast nur improvisierten, in der Tat aber restlos zusammenstimmenden Kompositionen geschenkt, wo aus der Vermählung des höchst Lebendigen mit dem höchst Kunstvollen der Betrachtung ein nie versiegender Genuß erwächst.

Abb. 7. Tizian, Zeichnung zur Cadoreschlacht
Oxford, University Galleries

Soll nun der Versuch genauerer Datierung gemacht werden, so muß man einige Bilder aus andern Stoffkreisen heranziehen, die der formalen Aufgabe nach aber eng hierher gehören. Es sind dies hauptsächlich der »Tod des Decius« aus Wien und aus München »Die Niederlage Sanheribs«, die »Löwenjagd« und die »Amazonenschlacht« (sämtlich abgeb. Klassiker d. K. Bd. V). Durch Brief vom 12. Mai 1618 ist der »Deciustod« auf das Jahr 1617 ziemlich festgelegt. Eine bloße Variation darnach in kleinem Format ist die »Niederlage Sanheribs«. Da sie auf ein bewußtes Auseinanderziehen des festen Baues des »Deciustodes«, der noch eng mit der »Anghiari-Schlacht« zusammenhängt, auf Verstärkung der malerischen Elemente und stärkere Massierungen hinausläuft, ist eine Datierung vor dem »Decius« nicht möglich, sehr viel weiter herabzurücken verbietet aber andererseits ein Vergleich mit der »Amazonenschlacht«, die »sicher vor 1619« (Katal. der Alt. Pinakothek 1925) entstanden ist und die man stilistisch nicht vor dem »Sanherib« unterbringen kann. Man wird also der Wahrheit mit der Angabe »um 1617« am nächsten kommen. Der Münchner »Paulus« ist nun aber ziemlich sicher Gegenstück[1] zum »Sanherib« und in dessen nächster Nähe entstanden. Bei einem Vergleich der beiden Kompositionen — die Ausführung läßt sich nicht mehr beurteilen — wird man für den »Paulus«, den starken und noch offen zutage liegenden Symmetrien, der relativ gleichgewichtigen Behandlung und geringen Verschmelzung nach, eher auf ein etwas früheres Datum kommen und also als mutmaßliche Entstehungszeit »1616—17« angeben. Annähernd gleichzeitig, bzw. kurz darnach kämen dann die verschiedenen Versuche zu unserm Thema in Skizzenform[2] und in geringem Abstand würde das Berliner Bild folgen, das »1617—18«

[1] Die Maßangaben bei Oldenbourg (Klassiker d. K. Bd. 5, S. 156—57) sind nach denen des Katalogs der Alten Pinakothek von 1925 zu berichtigen.

[2] Die Frage, ob nicht eine oder die andere der Behandlungen des Paulusthemas in Skizzenform nach dem Berliner Bild entstanden zu denken wäre, beantwortet sich meiner Meinung nach entschieden mit nein. Sie sind überhaupt und besonders als Lösung dieses bestimmten Themas so viel unvollkommener als das Berliner Bild, daß man sich schlechterdings nicht denken kann, wie sie nach einer solch schlagenden Fassung noch hätten konzipiert werden können. Daß Rubens die große Paulusbekehrung als etwas Endgültiges empfand und für seine Person mit diesem Thema fertig war, beweist auch der Umstand, daß er mehr als zehn Jahre später von Schelte a Bolswert eines seiner Hauptblätter unverändert darnach stechen ließ.

Abb. 8. Rubens — Skizze zur »Bekehrung Pauli« in Berlin
Winterthur, Sammlung Oscar Reinhart

zu datieren wäre. Eine gewisse Grenze nach vorwärts ergibt ein Vergleich mit der »Löwenjagd« in München, die am 28. April 1618 (Brief an Sir Dudley Carlton) schon eine Weile fertig gewesen sein muß und die mit dem Berliner »Paulus« in der Durchführung einer großen, steilen Hauptdiagonale, überhaupt in Bau und Rhythmisierung — dicht geballte und geknotete Hauptmasse neben einzelnen lockeren, raumöffnenden Sprengstücken — nahe verwandt ist, wobei jedoch der »Paulus« schon wieder um einen Grad fortgeschrittener erscheint.

Nach vereinzelnden noch stockenden Anfängen, die um 1615 herum liegen (Wolfsjagd New York), scheint sich also in kaum zwei Jahren, zwischen 1616 und 1618 etwa, das ganze Gewitter dieser eng zusammenhängenden Bildergruppe von Jagden, Schlachten und Paulusbekehrungen entladen zu haben. Aus dieser raschen Entstehungsfolge erklärt sich dann auch die häufige Wiederholung einzelner Motive in verschiedenen Bildern. Es bestand ein gewisser Typenschatz[1], dessen sich die in jener Zeit von solchen Szenen wilder Erregung höchstentfalteten Lebens scheinbar dauernd bewegte Phantasie des Rubens zu mannigfaltigen Kombinationen bediente. Dabei war allerdings die Schöpferkraft des Meisters derart, daß jede neue Lösung das Quellfrische eines ganz selbständigen, unmittelbar persönlichen Gedankens mitbekam.

[1] Der mit dem Ideenkreis, zu dem er gehörte, später fast völlig verschwindet, sowie es auch in andern Perioden bei Rubens gewisse, häufig wiederholte Typen gibt, die, wenn neue Probleme auftauchen, fallen gelassen oder doch völlig umgebildet werden.

BESITZER: KUNSTHANDLUNG EDGAR WORCH vorm. LUDWIG GLENK, BERLIN

CHINESISCHER TEPPICH UM 1700

Abb. 1. Drachen aus Jade. China. Vorchristlich
Natürliche Größe

OSTASIATISCHE KUNST AM BERLINER MARKT

VON ALFRED SALMONY

II.

Auch die Stärke der Berliner Firma Edgar Worch besteht im direkten Import aus China. Der Name dieser Firma hat für die Geschichte des Sammelns chinesischer Kunst die größte Bedeutung. In Paris begründete lange vor dem Kriege der Onkel Adolph Worch eine der ersten und vielleicht die bedeutendste Kunsthandlung für altes China. Ihr tragisches Ende unter dem Kriegssequester gab dann dem Louvre und dem Cernuschi-Museum in Paris Gelegenheit, die Perlen des gewaltigen Lagers für Europa zu retten. Der Neffe Edgar Worch hatte während jahrelangem Aufenthalt in China in jener für den Sammler so glücklichen Vorkriegszeit eingekauft. Jetzt trägt derselbe Mann durch den Standard seiner Auswahl zur Erziehung der neuen Sammlergeneration bei.

Für das Prunkgerät der chinesischen Spätzeit gab es schon vor Worch eine Tradition in Berlin. Für die archaischen Epochen hingegen muß das Verständnis der Sammlerwelt noch geweckt und verstärkt werden. Von frühen Bronzen Chinas war an dieser Stelle im ersten Aufsatz über ostasiatische Kunst am Berliner Markt die Rede. Kein Gebiet steht dem genannten näher als Jade. In Paris ist es geradezu Mode, und aus neueren Veröffentlichungen ersieht man, mit welchem Verständnis sich die amerikanischen Sammlungen der Materie bemächtigt haben. Worch zeigt eine Serie von alten Stücken. Das schönste, ein Drachenpaar, sei hier abgebildet (Abb. 1). Es gehört, wie die meisten in Berlin,

Abb. 2. Kanne. Weißlicher Ton, gelb, blau und weiß glasiert. China. 7.—9. Jahrhundert
Höhe 35 cm

zu der Gruppe der flachen Tierdarstellungen, die Pelliots grundlegendes Werk (»Jades Archaiques de Chine«, Paris 1925) in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Der Reiz der zwischen Gelbweiß, Braun und Blau wechselnden Patina läßt sich natürlich nicht wiedergeben. Im Schnitt zeigt sich die wundervolle Präzision der Arbeit, die, ebenso wie die strenge Stilisierung, eine frühe Epoche wahrscheinlich macht. Darstellungen, deren Körper durch die gleichen »Wolken« gegliedert wird, setzt Pelliot (auf Tafel 14 des zitierten Buches, freilich mit Fragezeichen) in die Han-Zeit. Am nächsten steht dem abgebildeten ein Paar der Raphael-Sammlung in London (vgl. U. Pope-Hennessy »Early Chinese Jades«, London 1923, Tafel 53). Eine frühere Datierung als Han wäre durchaus möglich. Vorläufig herrscht über den Zweck der zahlreichen Tier-Jades eine auch durch Pelliot nicht aufgeklärte Ungewißheit, denn die alten chinesischen Texte erzählen nichts von den erst durch den Kunsthandel bekannt gewordenen Typen.

Für die Gefäßkeramik Chinas braucht man in Deutschland kaum noch zu werben. Sie berührt sich mit dem modernen keramischen Empfinden so sehr, daß ihre Entdeckung wie eine Selbstverständlichkeit erscheint. Unter den Beispielen dieses Gebietes ragt bei Worch eine Kanne von westlich beeinflußter Form (Abb. 2) hervor. Ähnliches ist aus dem japanischen Schatzhaus Shosoin und aus der Sammlung Eumorfopoulos in London bekannt. Eine Besonderheit des Berliner Stückes bildet die seltene blaue Glasurfarbe der Medaillons. Diese zeigen auf der einen Seite einen Phönix, auf der anderen, abgebildeten einen rückwärts schießenden Bogenschützen zu Pferde. Er vertritt in der fremden Umrißführung des Gefäßes die alte chinesische Dekoration. Selbst bei Übernahme fremder

Formelemente setzt sich also der chinesische Gesamtcharakter durch.

Unter den buddhistischen Bronzen der Kunsthandlung befindet sich eine von ungewöhnlichem Ausmaß (Abb. 5). Die Probleme der örtlichen und zeitlichen Zuschreibung verdienen in diesem Falle eine ausführliche Behandlung, zumal ähnliche Stücke bekannt geworden sind. Veröffentlicht wurden: eine Bronze, den Bodhisattva Kuan yin darstellend, bei Tch'ou Tö-yi »Bronzes Antiques de Chine«, Paris 1924, Tafel 39, der gleiche Gegenstand in O. Sirén, »Chinese Sculpture«, London 1925, Bd. 4, Taf. 577. Beide befinden sich in Amerika. Alle diese Figuren zeichnet eine gewisse Gedrungenheit, Massigkeit und Unbewegtheit aus. Schmuck und Falten erscheinen plastisch selbständig. Die Kuan yin der Abbildung trägt in der Linken die Amrita-Flasche, über der eine Lotosblume mit Blatt erscheint, die Rechte macht die Geste der Darlegung (vitarka-mudra). Ikonographisch unterscheidet sich das Worchsche Stück von den amerikanischen. In der Krone des Bodhisattva erscheinen nicht wie üblich einer, sondern fünf Buddhas, alle die auf Erden lebten. Über der Mitte des Gürtels sitzt eine runde Schmuckscheibe, auf welcher der Tod Buddhas mit dem die Ruhestatt über schneidenden Schüler und umgebende Personen deutlich zu erkennen ist. Unterhalb der Kniee befindet sich die sonst im Heiligenschein angebrachte Anbetung eines Buddha durch zwei Gestalten, flankiert von einem Drachenpaar. Die Formhäufung greift hier also auch auf das ikonographische Gebiet über. Man geht nicht fehl, wenn man sie für das Ende einer Entwicklung in Anspruch nimmt und daher die Gruppe in das 9.—12. Jahrhundert setzt. In ihrer Starre haben alle Figuren der Gruppe etwas, was sie von eigentlich Chinesischem unterscheidet. Sirén gibt nun in der Beschreibung seines Beispiels eine Nachricht des University Museums von Philadelphia wieder, wonach dieses aus

Abb. 5. Kuan yin. Vergoldete Bronze. Nordchina. 9.—12. Jahrhundert
Höhe 46 cm

Abb. 4. Buddha unter dem Naga. Graubrauner Sandstein. Cambodgia. 11.—12. Jahrhundert Höhe 55 cm

der Gegend von Mukden, also aus der Mandschurei stammen soll. Diese Annahme hat viel für sich, sie würde vor allem die Besonderheiten der genannten Stücke erklären und ihrem Zusammenschluß einen vorläufigen Namen geben. Man wird auch auf anderen Gebieten der chinesischen Kunst die Grenzbezirke stärker berücksichtigen, wenn erst gesicherte Fundberichte vorliegen.

Der Tradition des Namens getreu, zeigt Worch eine wohl nirgends übertroffene Fülle von Prunkporzellanen aller Arten und Zeiten. Zu den größten Seltenheiten des Kunsthandels gehören die in Auberginefarbe und Türkisblau glasierten Porzellane, von denen vier große Vasen (eine davon auf Abb. 5) ausgestellt sind. Keramisch bewahren sie eine gewisse Strenge, die sie künstlerisch ebensosehr als Ausgang der Frühkeramik wie als Beginn der großartigen Dekoration erscheinen läßt. Von den vielfarbigen Meisterwerken der Kanghi- und Kien-lung-Epochen können Abbildungen keine Vorstellung geben.

Im Gegensatz zu einer beliebten, aber unberechtigten, nur als Gegenwirkung erklärbaren Ablehnung der dekorativen Spätzeiten in der Literatur und auf dem ausländischen Markt pflegt Worch diese Gattung mit dem größten Erfolg. Selbstverständlich gehört bei einer solchen Einstellung zu Porzellan und Halbedelstein auch der chinesische Teppich. Gute Stücke sind selten geworden. In der farbigen Komposition wie in der Anordnung des Päonien-Musters bildet der Teppich der

Farbtafel 1 ein würdiges Gegenstück zu dem von A. Hackmack abgebildeten des Kaiserpalastes in Peking (vgl. »Der Chinesische Teppich«, Hamburg 1926, Tafel D). Der Teppich bei Worch mißt 3,07×2,00 m.

Neben der chinesischen Kunst spielt Indien in Berlin eine geringe Rolle. Das von Worch ausgestellte einzige Beispiel der Großplastik von Cambodgia verdient jedoch besondere Beachtung (Abb. 4). Dargestellt ist der Buddha unter dem schlangenköpfigen Naga-König Mucalinda. Das fünffach entfaltete Schlangenhaupt ist vorne größtenteilts weggebrochen. Es zeigt auf der Rückseite ein Schuppenmuster. Die Plastik gehört innerhalb der cambodgianischen Entwicklung dem Ende der »klassischen« Epoche von Angkor, also dem 11.—12. Jahrhundert an. Dafür spricht die Gedrungenheit der Gestalt, die summarische, Birma verwandte Vereinfachung des Gewandzipfels über der linken Schulter, der dumpfe, fast negroide Ausdruck des schwer lastenden Hauptes. Der in Frankreich eine Zeitlang mit Eifer geführte Streit um die qualitative Höhe der Plastik von Cambodgia dürfte entschieden sein. Die Kunst dieses Landes bedeutet für den Asien-Sammler etwa das, was dem Liebhaber der Antike die praxitelische Epoche war, nämlich das eigentlich Klassische, in dem sich ohne Rücksicht auf Typenstück oder Einzelwerk die künstlerische Höhe mit unverkennbaren Besonderheiten durchsetzt.

Abb. 5. Porzellan. Auberginefarbener Grund mit türkisblauem Relief. China. 14.—16. Jahrhundert Höhe 26 cm

Degas

Tanzstunde. Öl. (65×90 cm)
Bes.: Dr. Alfred Gold-Berlin

UM EIN HAUPTWERK VON DEGAS

VON GEORG BIERMANN

Man hat Degas den Maler der Tänzerinnen genannt, aber er selbst mag diesen »Ehrentitel« nicht; denn er erklärte Herrn Vollard, man verstehe nicht, daß die Tänzerin für ihn nur ein Vorwand gewesen sei, um schöne Stoffe zu malen und Körper in der Bewegung wiederzugeben[1]. Das starke Erinnerungsvermögen Vollards in Ehren, der ein entzückender Memoirenschreiber der Anderen ist: an diesem Tag hat er bestimmt ein Wort überhört, das französisch »lumière« heißt und das den Hinweis auf die Bewegung entsprechend zu ergänzen hat. Denn den Tänzerinnen »in der Bewegung« stehen vielleicht ebenso viele Tänzerinnen »in Ruhe« gegenüber, einerlei, ob es sich um die berühmten »Pausen in der Ballettschule« oder um »die Toilette der Tänzerinnen« handelt, aber kein Bild dieses Malers ist ohne das Licht zu denken, durch das die Körper erst ihr »modelé« erhalten und das dem Raum jene seltsame Atmosphäre vermittelt, die sich wie Traumgesicht über die Erinnerung legt.

Auf figürlichen Einzelstudien freilich, die ganz auf die zeichnerische Form eingestellt sind, wird man das Licht vergeblich suchen, aber sobald es sich um Darstellung von Szenen oder Interieurs handelt, die durch lebendige Staffage bewegt sind, gleich ist dies einzigartige Fluidum im Raum, das die dimensionalen Kontraste schafft, die Gegenstände distanziert, die Menschen miteinander verbindet oder auseinanderhält. Und ohne dieses Licht, das immer aus sichtbaren oder unsichtbaren Quellen den Raum durchflutet, wären die Menschen wahrscheinlich nur Puppen und die Vorgänge müßten im Dekorativen erstarren — — Ja, was wäre Degas selbst ohne diese Gnade des Lichtes, das ihm die Möglichkeit gibt, niemals zu ermüden, ein Lebenlang in einer Welt zu träumen, die im Grunde garnicht die seine ist.

Übrigens mag an dieser Stelle angemerkt sein, daß es außer diesem »Maler der Tänzerinnen« noch einen anderen Degas der Realität gegeben hat, der die Rennen, die Wäscherinnen und die Szenen im Kaffeehaus malte und außerdem noch jenen anderen, der nicht sehr weit von der galanten Tradition des »dixhuitième« entfernt gewesen ist, indem er mit einer verblüffend dezenten Indiskretion die Dame beim Aufstehen und Zubettegehen, im Bade und beim Pedicuren belauschte. Gerade diesem Degas aber, der überall nur das Leben sucht, um es malerisch zu bezwingen, hat man mit Unrecht mißtraut, denn man vergaß, daß dieser bärbeißige, meist recht unliebenswürdige Herr, der in so vielen Einzelzügen an die kleine Berliner »Exzellenz« erinnert (Menzel, den Degas in einer bestimmten frühen Epoche sehr bewundert und der ihn sogar bis zu einem gewissen Grade beeinflußt hat!!), weder die Galanterie noch die Gourmandise eigentlich gekannt hat, daß er vielmehr im Grunde einer von den »Besessenen« in der Kunst gewesen ist, die nur den einen Stachel im Blute fühlten, schaffen zu müssen, um der Trivialität des Lebens zu entgehen.

Es gibt Künstler, die auch von Gottes Gnaden waren und denen trotzdem die Fülle ihres Schöpfertums gefährlich werden mußte. Das Werk von Degas unterliegt schon deshalb nicht der Gefahr, weil es trotz aller Beschränkung im Motivischen doch die ungeheuere Variation im Malerischen hat. Jede dieser Szenen

[1] Degas von A. Vollard. Deutsch bei B. Cassirer, Berlin 1925.

mit den Damen vom Ballett (den ausgewachsenen oder den »Ratten«), hat gerade durch die Gnade des Lichtes ihren besonderen künstlerischen Erlebnisgehalt, so daß es Wiederholungen im Oeuvre eines Degas überhaupt nicht gibt. Könnte man einmal einige dieser Hauptwerke, die einen »cours de danse« schildern, mit dem hier reproduzierten, das eines der schönsten ist, in einem Raum vereinigen, dann würde man sehr bald erkennen, daß alle diese Bilder Edelsteine in einem einzigen Diadem sind und daß ein jedes zu dem Strahlenbündel von Licht beisteuert, von dem dieser Raum erfüllt sein müßte.

Unser Bild entstammt wie so vieles vom Besten dem Nachlaß des Malers. (Rührender und vielsagender Zug im Charakter dieses Degas, daß ihm die Trennung von seinen Bildern fast immer physischen Schmerz bereitete und er vieles oftmals sogar seinen wenigen vertrauten Bekannten vorenthielt!) Es ist in der reifsten Epoche des »Ölmalers« entstanden, nämlich in den achtziger Jahren, in denen sich der Künstler allmählich immer mehr dem Pastell zuwandte, von dem er sich bekanntlich eine noch luftigere Wirkung versprach. So hat unser Bild auch als eines der letzten Ölgemälde des Malers einen gewissen Seltenheitswert und wer die gerade auf diesem Bild erreichte Duftigkeit, dies Zittern des Lichtes, das aus zweifachen Quellen den Raum belebt, vor Augen hat, erfaßt zugleich in nuce an einem vielsagenden Beispiel den einen Pol, um den die Palette eines Degas ein Lebenlang gerungen.

Wie aus dem weißlich warmen Licht, das aus den beiden hohen Fenstern des Hintergrundes in den Raum dringt, das modelé der Figuren in die Atmosphäre vorstößt, wie sich unter dem Fluten dieses Lichtes die braunen und rötlich gelben Farben des Bodens allmählich nach hinten zu immer mehr aufhellen, wie selbst die dunkleren Partien rechts mit in den Lichtkegel einbezogen sind, das ist so wundervoll gesehen und erlebt, daß gerade ein solches Bild unvergeßlich in der Erinnerung haftet. Weiter nach hinten sieht man durch die Fenster noch auf weiß und rötlichlila schimmernde Häuser, und während die weißen Ballettröckchen der Tänzerinnen mit hellen Fanfaren die Akzente setzen, hat die vorn sitzende lesende Figur in bewußtem Kontrast zu diesem Spiel aus Weiß, Grau und Rosa ein Tuch von starkem leuchtenden Rot um die Schultern. Dieses eine kräftige Rot gibt malerisch den Moment der Ruhe, durch den das übrige Fest des lichtdurchfluteten bewegten Lebens um so stärker fühlbar wird.

RUNDSCHAU

DIE ANHALTISCHE GEMÄLDEGALERIE IN DESSAU

Seit dem 17. September 1927 ist Deutschland um eine Gemäldegalerie reicher. Planvolles Handeln und glückliche Umstände haben ein überraschendes und vortreffliches Ergebnis gezeitigt. Glückliche Umstände: Erstens brachte die Auseinandersetzung mit dem herzoglichen Haus den Staat Anhalt in den Besitz bedeutender Kunstschätze. Zweitens konnte ein Gebäude, wie zu einer Galerie geschaffen, käuflich erworben werden, nämlich das Palais Reina, von Ignazio Pozzi 1823 erbaut, zugleich in der Architektur das Beste, was Dessau aus dem Klassizismus besitzt. Planvolles Handeln: Zwei Männern wird dieses nicht unbedeutende Museum verdankt, dem Staatsminister Müller und dem Landeskonservator Grote. Müller hat die Verhandlungen mit dem Herzoghause schon mit dem Gedanken an eine zu schaffende Staatsgalerie geführt. Grote hat alle die dem Museumsdirektor zufallenden Aufgaben der Auswahl und Anordnung der Gemälde mit Geschick gelöst. Auch ein kurzer Katalog liegt schon vor. In zarten Tönen sind die Räume verschiedenartig behandelt, im Nacheinander der Saalflucht eine feine Harmonie, die Schmidt vom Bauhaus angegeben hat.

Für den Kunsthistoriker ist der Gemäldebesitz des Landes Anhalt keine Überraschung. Das Gotische Haus in Wörlitz hatte durch seine alten Niederländer und die Reihe prachtvoller Cranachs immer guten Klang, und die Amalien-Stiftung barg Ungewöhnliches neben viel Gewöhnlichem, nur freilich in einer Anordnung, die es dem Laien unmöglich machte, das wirklich Gute herauszufinden. Die Räume im Gotischen Haus waren zudem dunkel und die Bil-

Petrus Christus — Gemäldegalerie Dessau — Kalvarienberg

A. van Ostade. 1653 Bauer am Fenster
Gemäldegalerie Dessau

der bis zur Decke übereinander gehängt. Den Grundstock der neuen Staatsgalerie bildet die Galerie der Prinzessin Henriette-Amalie von Anhalt-Dessau, deren Administration durch verständnisvolles Entgegenkommen den Gedanken der Staatssammlung förderte. Diese Prinzessin, eine Tochter des Alten Dessauers, hatte schon in ihrem Vermächtnis bestimmt, daß „niemandem verwehrt werden solle, die auf solche Art hier eingerichtete Galeriesammlung zu besehen". Aus dem Gotischen Haus, der Sammlung des Fürsten Franz, stammt der zweite Hauptteil der Galerie, der die künstlerisch bedeutendsten Stücke hinzubrachte. Der Fürst Franz hat noch vor den Boisserées auf Anregung von Lavater deutsche und niederländische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts gesammelt. Die übrigen Bestandteile der neuen Gemäldegalerie entstammen verschiedenen Quellen. Auch eine neue wurde mit Geschick aufgetan. Eine Hindenburg-Spende der Industrie erlaubte bereits den Ankauf einiger Jagdbilder von Krüger. Die der Galerie angeschlossene Zeichnungssammlung bewahrt die Handzeichnungen altdeutscher Meister, die früher in der Behördenbibliothek untergebracht war (damals von Friedländer veröffentlicht).

Die modernen Grundsätze des Bilderhängens, die das einzelne Kunstwerk zur Geltung kommen lassen, es durch die Umgebung stützen, es bald durch Kontrast, bald durch leise Begleitung zum Klingen bringen, sind von Grote mit Geschmack beobachtet worden. Unter den einzelnen Räumen ragt durch Kostbarkeit des Inhalts der Cranach-Saal hervor, der ein Dutzend Werke dieses Meisters enthält, darunter den in der Qualität an erster Stelle stehenden Fürstenaltar um 1508. Anschließend noch ein kleiner Raum, eine Schatzkammer, die den Kalvarienberg von Petrus Christus, das Pleydenwurff wohl zu Unrecht zugeschriebene Doppelbildnis von 1475 und den Christophorus von Dürer um 1497 enthält, dem wohl erst auf der kommenden Dürer-Ausstellung in Nürnberg 1928 seine endgültige Stellung zugewiesen werden kann. Ein weiterer Saal zeigt als Prachtstück die Anbetung der Könige von Hans Baldung von 1510 (zusammengehörig mit der Geburt des Kindes in Basel), die unbekannt in der Nikolaikirche in Zerbst hing, wohin sie allerdings erst im 19. Jahrhundert geschenkt war. Die niederländischen Bilder des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts geben einen guten Überblick der Entwicklung bis zur klassischen Zeit des Jahrhunderts. Von den Großmeistern sind ein Bildnis des Rubens und ein Knabenbildnis von Frans Hals zu sehen, die aber matt sind und doch wohl ein Fragezeichen verdienen. Aus dem Rembrandt-Kreis sind Dou mit einem Kücheninterieur von 1641, Jan Victors mit einem Mädchenbildnis und Benjamin Gerritsz Cuijp mit einer Anbetung der Hirten vertreten. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist durchweg in charakteristischen Beispielen vertreten, wovon noch der schöne Ostade, Bauer am Fenster 1653, und der Aelbert Cuijp, Orpheus und die Tiere, genannt werden mögen.

Wieder ein besonderes Kapitel ist der reiche Besitz an Bildern Frankfurter Maler der Goethe-Zeit, der sich daraus erklärt, daß die Prinzessin Amalie seit etwa 1750 in Schloß Bockenheim bei Frankfurt lebte. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ist dann auch eine geschlossene künstlerische Tradition in Dessau vorhanden, wofür die Namen der Olivier und Kolbe zeugen; andere wie Höhn, der ein Schüler Blechens war, werden wieder zu Ehren kommen. Es muß besonders anerkannt werden, wie Grote mit Nachdruck sogleich daran gegangen ist, das Bild der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts in der Galerie zu vervollständigen. Zu den drei Gemälden von Olivier sind schon 50 Zeichnungen, von Feuerbach ist der Kopf einer Römerin von 1864 außer den Bildern von Krüger neuerdings erworben. So darf man auch für das Gedeihen der anhaltischen Sammlung das Beste hoffen.

Gerstenberg

A. Dürer — Christophorus
Gemäldegalerie Dessau

KUNST IN PARIS

Einen Namen aus der Stille zu reißen und mit einem Male ins Getriebe zu werfen, ist das Spiel, mit dem sich die Ausrufer auf unseren großen Kunstmessen zu vergnügen scheinen. Ehemals hielt ein Name sich ein Jahrhundert. Die Chroniken waren voll von ihm und die Geschichte überlieferte die Legenden seiner Leistungen. Man spricht vom Jahrhundert Louis XIV. und dem Friedrichs des Großen. Heute dauert dieser Ruhm acht Tage; es gibt eine Woche Lindberg, eine Woche Picasso. Die Künstler unterliegen wie die anderen diesem Gesetz. Sie tauchen auf und verschwinden wie ein Film, wie eine Mode. Versuchen wir unter ihren Heerscharen die Ausnahmen zu finden, die Dauer versprechen.

Das letzte Jahr hat zugleich mit der Feier des hundertjährigen französischen Romantizismus eine geistige Tendenz aufkommen sehen, die von einigen als „Neuromantik" oder Rückkehr zum Dramatischen bezeichnet wurde, und die einfach eine Rückkehr zum Instinkt und zur Stimme des Blutes ist. Nach langen Versuchen auf klassizistischer Grundlage und nach der Generalreinigung, die von der kubistischen Bewegung ausging, kommt man darauf, daß die Malerei nicht einfach ein Problem der Technik ist, das es zu lösen gilt. Der Kubismus, der die reine Malerei diktieren wollte, war nahe daran, die Kunst unserer Zeit zu stilisieren. Sein Einfluß hat sich auf jede ästhetische Betätigung übertragen und wir haben Architekten gesehen, darunter einen unserer begabtesten wie Mallet-Stevens, von dem soeben eine ganze Straße eingeweiht wurde, die das ganze Universum am liebsten als eine Art abstrakter Formen (um so besser, je simpler sie sind) darstellen möchte. Diese Theorie besagt: „Das Bild ist ausschließlich eine Fläche von zwei Dimensionen, bewegt mit Malerei unter einer bestimmten vorgezeichneten Ordnung." Aber die Maler beginnen, diese reine Spekulation des Geistes wieder abzu-

Per Krogh Knabenbildnis

werfen und wagen es, die Wirklichkeit zu sehen.
Unerschütterlich in ihren Anschauungen haben vor allem drei Maler allen Versuchen der Unterordnung des Instinktes unter dem Geist widerstanden: Vlaminck, Rouault, Utrillo. Für den einen war das Schauspiel der Formen in der Natur, ihrer Kräfte der Wechsel der Jahreszeiten und ihrer Stimmungen das Ziel der Arbeiten, die sich technisch auf die Verwendung reiner Farben stützten. Für Rouault, der in einer mittelalterlichen Welt lebt, gebeugt über das Bildnis Christi und seine Richter, Schächer und Tempelschänder, erwächst ein bitteres Gesicht, das sich in seinen wie von Verzweiflung zerrissenen Phantomen ausprägt. Der Naiveste der drei, Utrillo, singt eine Pariser Romanze. Er schmückt Häuser und Himmel mit der Geduld eines sanften Kindes.
Durch ein glückliches Zusammentreffen waren die wichtigsten, rückblickenden Ausstellungen dieses Jahres Künstlern gewidmet, die Paten der Neuromantik von heute waren: Daumier, Delacroix und van Gogh herrschten in diesen Ausstellungen und eroberten leicht die Geister all der jungen Künstler, die heute um die „Schule von Paris" kreisen wie ehemals um die „Schule von Rom". Zu dieser Schule gehören Franzosen und Nichtfranzosen. Unter den letzteren Namen wie Chagall, der ausgenommen eine Unterbrechung durch den Krieg, seit 1909 in Frankreich lebt, Kisling, Soutine, Pascin, Per Krogh, Bosshard, Nils de Dardel, Maria Blanchard, Salvado, Arapoff, Creixams, Terechkovitch. Ihre Verbindung mit Paris ist eng, so daß Maler wie Per Krogh und Terechkovitch heute in den Pariser Sammlungen eine überragende Stellung einnehmen. Die Anerkennung, die Per Krogh, der frühere junge Mitschüler Rudolf Levys bei Matisse gefunden, hat etwas von einem Phänomen, aber sie ist natürlich und wurde vorausgesehen. Per Krogh hat das Talent zum Phantastischen. Er schafft Stimmungen, bei denen Rhythmus und Lebendigkeit gleich verblüffend sind. Terechkovitch ist eine kompliziertere Begabung, die unter der Sonne der Ile de France plötzlich aufgeblüht ist. Seine Malerei ist ein Delirium in Farben, das seinen Ursprung nur von den letzten Werken van Goghs herleiten kann.
Auf dem Gebiete der Auktionen gab es bisher zwei große Überraschungen. Die eine war die unvergleichliche Preissteigerung für die Werke Daumiers auf der Vente Bureau, über die hier bereits gesprochen wurde. Die andere bedeutet die plötzlich aufgetretene Leidenschaft für die Werke der frühamerikanischen Kunst. Diese Leidenschaft hat heute die Sammler erfaßt wie vorher die Gelehrten. Für die Götterbilder, die man aus ihren heimatlichen Prärien ausgräbt, schwärmt man heute in Paris und sie bereichern hier unsere eigene Kunst.

Man kennt die Einflüsse, die von ihnen auf Picasso und seine erste kubistische Epoche ausgingen, ebenso wie Vlaminck, Derain, Matisse durch den Einfluß der Negerkunst an Stärke des Ausdrucks gewonnen haben. Jedenfalls gehören diese Fetische heute der Kunstgeschichte an und ihre Schätzung ist erst in ihren Anfängen. Bei den letzten Versteigerungen frühamerikanischer Kunst am 26. Juni und 1. Juli hat eine Töpferarbeit aus Südamerika, die eine stilisierte Figur darstellt, 41 500 Francs gebracht und eine große Vase mit schwarz und braun Dekor aus Peru 22 800 Francs. Das Museum Cernuschi hat mehrere dieser Töpfereien gekauft. Für eine steinerne Kriegskeule aus Haiti mit menschlichem Gesicht hat man 15 900 Francs und für einen goldenen Fetisch aus Mexiko, Darstellung des Sonnengottes, 12 000 Francs bezahlt. Eine Steinplastik von den Marquesas-Inseln hat 15 100 Francs erreicht.

Mittlerweile bereitet man den Herbstsalon vor und eine Neuigkeit schwirrt durch die Ateliers: Picasso hätte endgültig dem Kubismus abgeschworen. Wenn das wahr ist! Was würde dann nach der Flucht des Führers aus der Armee der Mitläufer werden? Es scheint, daß die internationale Ausstellung für Kunstgewerbe, die Paris vor zwei Jahren hatte, Picasso zugleich den Höhepunkt und das Ende der kubistischen Ästhetik, die zweifellos einmal ihre erzieherische Aufgabe hatte, vor Augen geführt hat. Der Kubismus triumphiert heute in der Architektur, in der Dekoration, im Plakat, wo er noch eine vernünftige Aufgabe findet; seine Anwendung in der Malerei wirkt längst nur mehr als Spekulation, als Gesuchtheit. Im übrigen interessiert der Kubismus die Jungen von heute kaum mehr. Wenn man eine neue zeitgenössische Bewegung voraussehen kann, so scheint sich eine Schule zu bilden, die man als „post-fauvisme" bezeichnen könnte und deren begabteste Vertreter das Problem der Malerei dort wieder aufgreifen, wo es um 1906 von den sogenannten „Fauves" verlassen wurde.

Terechkovitch Bildnis

Georges Rouault Aquarell

★

Ein großes Ereignis, das man hier erwartet ist die Kolonialausstellung von 1929. Man streitet noch über ihren Platz. Aber es scheint festzustehen, daß die Kunst auf ihr eine bedeutende Rolle spielen wird und daß hier Werke der Negerkunst, der Khmerkunst, der Südseekunst nach Auswahl der besten Fachkenner gezeigt werden sollen.

Florent Fels

Blick in die Rue Mallet-Stevens
Kunst in Paris

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Ferdinand Möller, Berlin, stellt Walter Gramatté Graphiken und Aquarelle aus. Gegen die Radierungen und Holzschnitte ist sehr viel zu sagen. Der Einfluß Munchs ist immer spürbar und nicht einmal persönlich verarbeitet. Gewiß, man fühlt, daß ein ernsthafter Mensch nach Ausdruck ringt, doch noch hat er eine Form für seine Gesichte nicht gefunden. Die Probleme werden formal nicht bewältigt, und hierauf kommt es doch letzten Endes bei der Kunst an.

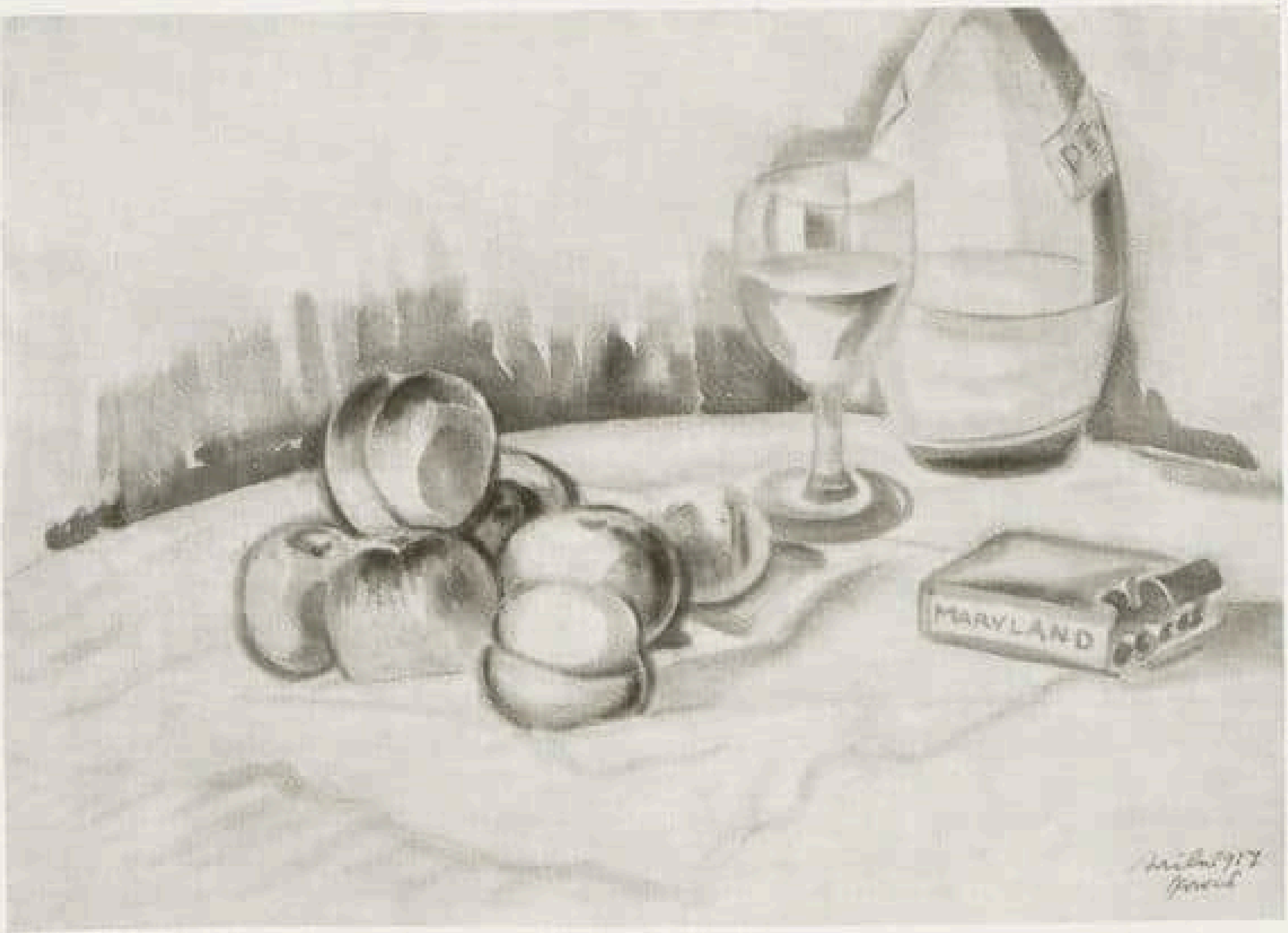
Wesentlich besser als die Graphiken sind die Aquarelle des Künstlers. Hier leistet er sehr Erfreuliches. In dieser Ausstellung sind einzelne Stücke, die man ruhig zu den besten ihrer Art zählen kann. Der Künstler hat sich hier von der Konvention völlig gelöst, er sieht und gestaltet original in Form und Farbe. Besonders hervorheben möchte ich „Aus Paris", „Mädchen unter Bäumen", „Jacqueline Forzane".

Gleichzeitig stellt das Bildhauerehepaar Herbert Garbe und Emy Roeder aus. Der Mann, der größere Könner, die Frau der weitaus tiefere Künstler. Garbe ist ein Talent, dabei eine weiche, impressionable Natur. Er hat zeitweise eine grazile Rokokokunst gepflegt, von delikater Süßigkeit. Dann hat ihn die Roeder beeinflußt und zweifellos tut sie es mit ihrer tiefen, echten Empfindung immer wieder. Die beiden Pferde, die ausgestellt sind, können ohne den genannten Einfluß überhaupt nicht gedacht werden. Das Mädchen in Marmor, eine halb im Stein noch befangene Statuette, zeigt den Bildhauer wieder als sicheren Beherrscher des Technischen, den zartesten Übergängen eines weiblichen Körpers nachgehend. Die Roeder hat ein stehendes Mädchen, ein schwächliches, meskines Geschöpfchen, modelliert und eine Gruppe „Mutter und Kind", eine weibliche Halbfigur, die das Junge über sich emporhält. Diese Dinge sind von erschütternder innerer Wahrheit, von einer mütterlichen Kraft des Schöpferischen, der sich kaum ein Besucher wird entziehen können. Dasselbe gilt für die kleine Bronzestatuette einer Äffin, an deren Leib sich das Junge klammert. Es ist schade, daß dieser Künstlerin die souveräne Beherrschung ihres Handwerkes fehlt; sie würde sonst einen ganz anderen Platz unter den Plastikern unserer Tage einnehmen. Kuhn

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Bei Heinemann Landschaftsmalereien des 1869 geborenen Amerikaners W. H. Singer Jr., gefällige, in die Helle von Aquarellen gehobene Ölbilder, mit tüpfelnder Technik stille Raumweiten sauber erstrebend. Geruhige Raumvorstellung und Tupfelmanier aber nur äußerlich verbunden, alles ohne tiefere Einschläge. Vielsagender von Hubert Wilm an gleicher Stelle 30 Aquarelle und etwa 10 Ölstudien auf Papier. Überleitend zur Generation der Jungen, blond strahlend in der lichten

Hubert Wilm — Rheinlandschaft. Aquarell



Hubert Wilm — Stilleben. Aquarell

Ausgestellt in der Galerie Heinemann, München

Odilon Redon L'art celèste. Orig.-Lithogr. Mellerio 131
Aus der Redon-Gedächtnisaussstellung im Graphischen Kabinett, München

Farbigkeit. Mehr als geschickt: von sicherer Formbeherrschung, gut aus spezifischen Mitteln des Aquarells herausentwickelt. Fesselnd zu sehen, wie der regsame Graphiker, Sammler, Kunsthistoriker, der vor kurzem mit einer Auswahl großer Ölbilder hervortrat, seinen Tatendrang immer wieder auf neue Gebiete wirft. Stilleben und Landschaft sagen einstweilen mehr als menschliche Figur.

Bei Thannhauser Hans Henningsen mit Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen. Raumklare Landschaften, jung, beinah draufgängerisch. Ein sicherer Zeichner oft, bisweilen aber abrupt im Skizzistischen versackend. Meist auch noch unerfüllt in der Farbe, die, obgleich von Cézanne herkommend, etwas Kreidiges in der Materie zeigt. — Im Hauptsaal Adolf Schinnerer. Durchdachte Auswahl und Anordnung seiner Bilder aus verschiedenen Zeiten, Schwächen verdeckend, die Verschiedenheit seiner Einsätze herausarbeitend, so daß das Gesamtbild reicher als gewöhnlich herauskommt. Keine grundsätzlich neuen Züge eingrabend in das bekannte Gesicht. Zu bekannt im Süden Deutschlands, um neuer Hinweise zu bedürfen. — Im Graphischen Kabinett (Leitung G. Franke) vollendete Auswahl aus der Graphik Odilon Redons, sehr zu Revision der Urteile über den Zeichner aufrufend. Das „Oeuvre graphique complet" erschien vor einigen Jahren bei de Bois in Haarlem, in guten Wiedergaben, zwei stattliche Bände, die in Deutschland auch fast allen Kupferstichkabinetten unbekannt blieben. Hierin manches äußere Gruseln, an dem sich einerseits Stuck, andrerseits Kubin speisten. Daneben aber Blätter (und diese zog die Ausstellung mit sicherem Griff aus ausländischem

Privatbesitz heraus), die geradezu vollendet sind. Nehmen so Verschiedenes wie Klee und Max Ernst voraus, verbinden Spuk bloßer Faktur mit solchem schärfster Gegenständlichkeit, und atmen obendrein (durch geheime Verbindung mit Leonardo, dessen Zeichnungen Redon anbetete) bereits eine „neue Klassizität." — Bei Caspari gute, neuere Bilder von Hofer (Berlin). Die alte, aufstaunenlassende Maskierung einer Umwelt, die zur Fremdwelt wird. Aber das meiste jetzt gekappter und gehaltener, weniger durchschrägt, ein wenig der „Neuen Gegenständlichkeit", in Landschaften dem Rousseau-Einfluß zugewandt. Roh

BRESLAU

Im Oktober wurde im Provinzialmuseum eine Abteilung mittelalterlicher Malerei und Plastik eröffnet. Zu diesem Zweck hat die Museumsleitung (Direktor: Braune, Kustos: Wiese) einen bisher wechselnden Ausstellungen dienenden Raum vortrefflich und museumstechnisch interessant umgestaltet, indem eine langgestreckte klassizistische Säulenhalle basilikenartig aufgeteilt wurde. Die Lösung wirkt natürlich und geglückt. Das Hauptstück, quasi den Hochaltar, bildet die riesenhafte Zobtener Madonna mit zwei Heiligen, die wie manches hervorragende Werk der Sammlung auf der Ausstellung mittelalterlicher Kunst 1926 in Breslau zu sehen war und die für Schlesien das bedeutet, was Schwaben die Blaubeurer Madonna ist. Die von den Säulen ausgehenden Scherwände mit ihren schlesisch-mächtigen Altarflügeln und -figuren begleiten die Hauptgruppe und erzeugen gemeinsam mit ihr einen imponierenden und überraschenden Eindruck von den Schätzen gotischer Kunst in Schlesien. Alter Museumsbesitz, Neuerwerbungen und viele Leihgaben protestantischer und katholischer Kirchen sind hier zu einer für Stadt und Provinz erwünschten und auch für den nichtschlesischen Forscher bedeutungsvollen Sammlung vereinigt worden. H. Gr.

Meister der Barbara-Legende
Versteigerung der Sammlung Preyer bei F. Muller & Co. in Amsterdam am 8. November. Kat. Nr. 15

Rowlandson — Charing Cross
Kat.-Nr. 1418 der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, 7.–9. November

SAMMLER UND MARKT

AMSTERDAM

Großartiger Auftakt der Herbstsaison bei Frederik Muller & Co. die eben unter Direktor Mensings persönlicher Leitung stattfindende Auktion der Sammlung Dr. James Simon, deren Katalog, von Wilhelm von Bode mit Vorwort versehen, auf 44 erstklassigen Lichtdrucktafeln die Hauptwerke dieser zweiten Sammlung Simon festhält. Dieser Teil diente mehr dem intimen Schmuck des Hauses und die Mehrzahl der Bilder belegt die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Hier besonders hervorzuheben die Landschaften mit dem imposanten Hercules Seghers an der Spitze. Nicht minder interessant die Sammlung der Stilleben und der Bildnisse aus dem Kreise um Rembrandt. Dazu die Miniaturporträts, vornehmlich des 16. Jahrhunderts, Einzelwerke von Rubens und Greco; endlich die Gobelins und die alten Fußteppiche aus der Provinz Uschak.

Besonderen Hinweis verdient die Abteilung der Plastik, auf deren Ergebnisse man besonders gespannt sein darf, nicht weil sie dem Sammlerherz am nächsten stand, sondern weil die Preisnotierungen auf diesem Gebiete für die internationale Wertung wichtig sein werden. Das gilt nicht weniger auch für die Elfenbeine und Bronzen. W. v. Bode schließt sein Vorwort mit einem Satz, der auch an dieser Stelle zitiert werden darf: „Bei aller Mannigfaltigkeit zeigt sich in allen Gruppen, aus denen sich die Sammlung zusammensetzt, der gleiche Qualitätssinn des Sammlers, der für das Aufblühen der Privatsammlungen in Berlin vor dem Kriege ähnliche Verdienste gehabt hat wie durch seine Bemühungen um die Vermehrung unserer (d. h. der Berliner) Museumssammlungen." — Am 27. Oktober folgen an der gleichen Stelle die Sammlung Amedée Prouvost, Roubaix, und die Liquitation L...., London, die auch beachtlich sind. Die erstgenannte z. B. bringt ein Paar prächtige frühe Niederländer (u. a. Gerard David und Joos van Cleve) auf den Markt neben einer Reihe früher Skulpturen und mittelalterlichen Möbeln. Die Londoner Sammlung, zahlenmäßig kleiner, ist an Einzelheiten mindestens ebenso interessant. Unter den Bildern zu nennen Werke von Cariani, Francia, C. de Vos, unter den Skulpturen hervorragende deutsche Arbeiten, die z. T. von Demmler bestimmt sind.

DIE SAMMLUNG PREYER

Ganz große Klasse besitzt die Sammlung A. Preyer, die wiederum durch Frederik Muller & Co. am 8. November aus dem Nachlaß unter den Hammer kommt. Über diese Sammlung hat vor vier Jahren O. Hirschmann in dieser Zeitschrift unter Beigabe von vierzehn Abbildungen berichtet (Cicerone 1923, Heft 3) und auch der Versteigerungskatalog nimmt mehrfach auf diesen Aufsatz Bezug, der Interessenten besonders empfohlen sei. Herr Preyer war bei Lebzeiten einer der geachtetsten holländischen Händler, dann ebenso respektabler Sammler, nachdem er sich ins Privatleben zurückgezogen hatte. Auf der einen Seite

Corot — Landschaft. Kohle und Tusche

Kat.-Nr. 1267 der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 7.—9. November

Rembrandt und die Meister des 17. Jahrhunderts, auf der anderen die Erneuner der holländischen Malerei im 19. Jahrhundert, das waren die beiden Eckpfeiler, die seine Sammlung stützten. Auch wenn sich gegenüber dem Bestand von 1923, auf den sich Hirschmann beziehen durfte, manches verändert hat — von den drei Rembrandts ist z. B. nur einer, wenn vielleicht auch der schönste, das Bildnis der siebzigjährigen Dame von 1634, geblieben — so sind dennoch die 39 Nummern alter Meister, die der Katalog aufzählt, Stück für Stück von höchstem Gewicht. Jan Steen ist mit zwei Hauptwerken vertreten, A. van Ostade desgleichen, Pieter de Hooch und der ihm so nahestehende J. Ochtervelt mit typischen Stücken, gleichfalls Caspar Netscher und Nicolaes Maes. — Aert van der Neer, A. van de Velde und Albert Cuyp sind mit bedeutenden Landschaften zu nennen. Eine seltene Kostbarkeit ist jener von Hirschmann noch dem Rembrandt zugewiesene „reuige Judas", der sich inzwischen, da monogrammiert, als ein Original des seltenen Rembrandt-Schülers Isaac de Jouderville erwiesen hat. Besonders hervorzuheben außerdem die Szenen aus dem Leben der hl. Barbara vom Meister der Barbara-Legende, die Max J. Friedländer in einem grundlegenden Beitrag im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924 veröffentlichte. (Siehe Abb. S. 679.)

Die Abteilung der Bilder des 19. Jahrhunderts enthält fast durchweg Werke der Israels, der beiden Maris, Mauve u. a. B

BERLIN

Bei Hollstein & Puppel wird am 7., 8. und 9. November eine Sammlung aus ungarischem Schloßbesitz, Museumsdubletten und Beiträge aus Privathand versteigert werden: Kupferstiche, Handzeichnungen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Mit Interesse bemerken wir die Schabeblätter von William Robert Bigg, darunter solche in Farben, weiter prachtvolle Farbdrucke von aquarellartiger Wirkung von Louis Marin Bonnet. — Gilles Demarteau ist mit mehreren schönen Abdrucken in Rot nach Boucher vertreten. Unter den Dürer-Kupferstichen hebe ich hervor: B. 40, B. 41, B. 43, B. 44, B. 60 (hier besonders schöner Druckqualität), B. 71, B. 74, B. 75, B. 77, B. 97 (mit dem Wasserzeichen der hohen Krone), B. 101, ein früher Abdruck von besonders hohem Rang. Unter den Holzschnitten ragen hervor B. 561 (Abdruck vor dem Text auf der Rückseite), B. 93 (Probedruck vor dem Text auf Ochsenkopfpapier), B. 95 (Probedruck vor dem Text). Die Ostade-Sammlung ist sehr reich, nicht weniger als 40 Blätter, darunter: Dav. 17 I., Dav. 24 a III., Dav. 30 VII., Dav. 31 V., dieses besonders selten. Unter den Rembrandt-Blättern vor allem zu erwähnen: B. 43, B. 44, B. 47, B. 340. — Schongauer figuriert nur

mit einem einzigen Blatt, dieses aber von großer Schönheit. B. 55 in prachtvollem Abdruck. Von Wheatley sind Blätter aus den „Cries of London" vorhanden. Wir erinnern uns mit Vergnügen der ganzen Serie, die im letzten Jahr bei Henrici versteigert worden ist und in den Besitz von Paul Graupe überging. Die Handzeichnungensammlung reizt durch eine Reihe ausgezeichneter Stücke. Hans Baldung Grien: „Drei sitzende Hexen" 29,5×21,5 cm datiert 1514: „Herkules erdrückt den Antäus" 28×15,5 cm, Tusche. Nicolas Poussin: „Sechs Frauen in antiken Gewändern bringen römischen Kriegern Früchte und Getränke", 27×44 cm, rote Kreide und Tusche, bezeichnet „N. Poussin", Sammlung Marquis de Chennevières. Chodowiecki tritt mit 22 Handzeichnungen auf, Menzel mit deren 12. Sehr groß ist die Kollektion an Ridinger-Zeichnungen, Rötel, Feder, Kreide, Bleistift, ja sogar eine solche völlig ausgeführt in Tusche vom 17. September 1758. K

*

In den Tagen vom 22. bis 23. November kommt bei Paul Cassirer die Sammlung Rudolf Philipp Goldschmidt unter den Hammer, die gute Porzellane, wertvolle italienische Bronzen, bedeutende Arbeiten der Kleinplastik, darunter Buchsarbeiten (aus der ehemaligen Sammlung Lanna) enthält, dazu ausgewählte Miniaturen und Bilder, insgesamt 230 Nummern. Anschließend gelangt eine Kollektion von Bildern alter Meister, in der Hauptsache Niederländer des 17. Jahrhunderts, zur Versteigerung, die aus dem Besitz des Freiherrn von Gemmingen, Stuttgart, des Professors Georg Voß, Grunewald, sowie aus einigen bekannten Berliner, Rheinischen und Frankfurter Sammlungen stammt. Anschließend werden zwölf äußerst hochwertige gestickte Samtkaseln des italienischen 15. Jahrhunderts zur Versteigerung gebracht, die aus fürstlichem Besitz stammen. Ferner versteigert Cassirer die Porzellansammlung Kirchberger, die vor allem eine umfassende Kollektion Fulda-Porzellan enthält.

Eduard v. Steinle — Hl. Rosa von Lima

Aus der Sammlung Dr. Georg Blohm. Versteigerung am 7.–10. November in der Galerie Commeter, Hamburg

Anton Graff — Der Künstler und die Seinen

Aus der Antiquitäten-Versteigerung am 9. November bei Rud. Lepke, Berlin

Von großer Bedeutung ist die noch kurz vor Weihnachten stattfindende Auktion der bekannten Berliner Sammlung Skaller, die in erster Linie durch ihre persischen Fayencen einen Namen hat, deren Katalog zur Zeit Dr. Ernst Kühnel bearbeitet. Außer dieser Abteilung umfaßt die Sammlung eine Anzahl bedeutender moderner Bilder, unter denen die Arbeiten von Rayski, Liebermann, Corinth, Trübner als Vertreter der deutschen Kunst zu nennen sind, denen sich wichtige Werke der französischen Kunst anschließen. B

KÖLN

Am 2., 3. und 4. November versteigert Math. Lempertz antikes Mobiliar und kunstgewerbliche Antiquitäten aus verschiedenem rheinischen Besitz. Unter den Möbeln stehen die vlämischen, rheinischen, süddeutschen Sitzmöbel an erster Stelle. Unter den Schränken und Truhen befinden sich gute Stücke aus dem Italien des 16. und 17. Jahrhunderts, besonders bemerkenswert eine venezianische Truhe in Nußbaum mit reichem Figurenschnitzwerk und ein großer Prunkschrank aus dem ehemaligen Besitz des Fürsten Demidoff. — Unter den Bildwerken in Holz, Stein, Elfenbein gibt es frühe Arbeiten und Kleinkunstwerke des 18. Jahrhunderts. — Die keramische Abteilung enthält eine stattliche Folge Berliner Porzellane, vor allem Tassen und Fayencen aus den Fabriken des Untermaingebietes. — Besonders interessant ist die etwa 200 Stück umfassende Serie von Eisenkunstgüssen der Berliner kgl. Eisengießerei.

Am 4. und 5. November dann an der gleichen Stelle eine Versteigerung von ostasiatischen Kunstwerken, unter denen sich zahl-

Schongauer
Der Evangelist Johannes
Aus dem Lagerkatalog Nr. X von Gilhofer und Ranschburg, Luzern

reiche Dubletten aus den Beständen des Museums für ostasiatische Kunst in Köln befinden. Gute Plastik in Holz und Bronze, China 15. bis 18. Jahrhundert, chinesisches Porzellan des 17. und 18. Jahrhunderts, japanische Poterien, Bronzegefäße, Netsukes, Schwertzierat, Farbenholzschnitte. r

Am 22. November versteigert die Firma Math. Lempertz die Gemäldesammlung Müller-Düsseldorf, die die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentiert und die Arbeiten von Anselm Feuerbach, Michael Munkacsy, Max Klinger, Lenbach, Schreyer, Thoma, C. Schuch, Kuehl, Trübner enthält. Dazu eine geschlossene Münchner Gruppe mit Arbeiten von Defregger, Spitzweg, Schleich, Willroider, Harburger u. a. — Als Gegenstück zu dieser Abteilung noch eine solche mit Werken der Düsseldorfer, unter denen Arbeiten der beiden Achenbachs an erster Stelle zu nennen sind. Im ganzen umfaßt die Sammlung 100 Nummern. n

LUZERN

Auch die am 16. und 17. November vormittags im St. Gotthard-Hotel stattfindende Graphikversteigerung durch die Firma Gilhofer & Ranschburg, Luzern, verdient die besondere Beachtung des internationalen Marktes. Es handelt sich um eine nicht alltägliche alte Privatsammlung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten des 15. bis 17. Jahrhunderts, die rund 830 Nummern enthält, unter denen sich zahlreiche Seltenheiten befinden. Einzelnes herauszugreifen, scheint fast unmöglich. Das Ganze gliedert sich in zwei Abteilungen. Die erste umfaßt die frühen italienischen Kupferstiche von Baccio Baldini, Bonasone, Campagnola u. a., dazu einige Kostbarkeiten der französischen Schule, z. B. sechs Blätter von Jean Duvet und zahlreiche Kupferstiche der Schule von Fontainebleau. Auch sind in dieser Abteilung ebenso wenig die deutschen Kleinmeister und die Kupferstiche und Holzschnitte von Dürer und Lukas van Leyden zu übersehen.

Die zweite kleinere Abteilung enthält ausschließlich Ornamentstiche des 16. bis 18. Jahrhunderts, unter denen sich zahlreiche Seltenheiten, vor allem folgender Künstler befinden: Zoan Andrea, Aldegrever, H. S. Beham, Michel le Blon, Wenzel Jamnitzer, Virgil Solis, Mathias Zündt.

Der reich mit Tafeln versehene Katalog vermittelt von der Qualität im einzelnen eine sehr vielseitige Anschauung. n

NEW YORK

Am 22. und 23. November wird die American Art Association in ihren Galleries in der 57. Straße den ersten großen Gemäldeverkauf dieser Saison abhalten. Es gelangt an diesen Tagen der vierte Teil der weitumfassenden Chiesasammlung zur Versteigerung. Naturgemäß sind italienische Werke in der Mehrzahl vertreten, darunter ein „Wunder des Heiligen Dominikus“ von Jacopo Bellini, ein Gemälde hoher Qualität; ein Tizian (leider nicht sehr gut erhaltenes Männerporträt), Tintoretto und Veronese sowie bedeutende Schulbilder Raffaels (eine erstaunliche „Verkündigung“), Bellinis u. a. Aber es finden sich auch hervorragende Werke anderer Schulen, vor allem der vlämischen, u. a. ein Patinir und Mabuse. Von den deutschen Gemälden seien angeführt: ein Kölner Triptychon des 15. Jahrhunderts: Die thronende Jungfrau mit Kind von Engeln angebetet, mit den Heiligen Maria Magdalena und Catharina auf den Flügeln; und ein Bildnispaar des Adolph und der Maria Münster von Franz Keßler, dem Kölner Porträtmaler des 17. Jahrhunderts. Beide Ge-

mälde tragen die Signatur F. K. und sind 40×31 inches groß.

Die Kataloge der American Art Galleries stehen ernsthaften Interessenten zur Verfügung und werden auf Verlangen unberechnet direkt durch den Verlag des Cicerone versandt, soweit der Vorrat reicht. F

★

DIE PEARSON-AUKTION

Die Versteigerung französischer Meister, die bei Paul Cassirer und Hugo Helbing-Berlin am 18. Oktober stattfand und deren Preise in der Beilage mitgeteilt werden, erbrachte in knapp zwei Stunden 570000 M., was bei nur 74 Bildern in einer Zeit schwerer, allgemeiner wirtschaftlicher Depression eine sehr bedeutende Summe ist. Dazu kommt, daß offensichtlich das Inland, und zwar das private, als Käufer auftrat im Gegensatz zur Stoffauktion Benario, wo das Ausland das Preisniveau dirigierte. Besonders starkes Interesse zeigte sich für Courbet, Monet und Sisley, aber auch für die „charakteristischen" Corots, während die schönen, romantischen Bilder der Frühzeit dieses Meisters erstaunlicherweise nicht jenes allgemeine Interesse fanden, das sie verdienen. So konnte die Nationalgalerie eines der schönsten Bilder dieser Epoche für nur 4900 M. erwerben. Von Courbet war es ein Blumenstilleben „Gefüllter Mohn", um das man sich heftig stritt, es wurde mit 10000 M. ausgerufen und ging in schneller Folge auf 23600 M. Für diesen Preis erwarb Graupe dieses ungewöhnliche Gemälde. Mit Spannung wurde der Poussin erwartet. Er stieg rasch von 30000 auf die respektable Summe von 48000 M. und wurde von der Galerie Matthiessen ersteigert. Diese Auktion zeigt von neuem, daß gute Qualität, selbst in ungünstigem Augenblick auf den Markt gebracht, spielend ihren Käufer findet, gingen doch im ganzen nur zwei Bilder zurück. (Hierzu siehe „Versteigerungsergebnisse".) K

★

VOM BERLINER MARKT

Paul Graupe, der seine Geschäftsräume fast zwanzig Jahre in der Lützowstraße hatte, ist nun auch dem Zug der Zeit gefolgt und hat seine Räume nach der Tiergartenstraße 4, dem Zentrum des Berliner Kunst- und Antiquitätenhandels verlegt, wo er die erste und zweite Etage der bekannten Liebermannschen Villa bezogen hat, deren erweitertes Erdgeschoß die

Hieronymus Hopfer Papst Julius II.
Aus dem Lagerkatalog Nr. X von Gilhofer u. Ranschburg, Luzern

Firma Hermann Ball innehat. Die neuen Geschäftsräume der Firma sind ungemein repräsentativ, geschmackvoll eingerichtet und bieten dem Sammler eine bequeme Übersicht über das Lager des Graupeschen Antiquariates. Die Eröffnungsausstellung zeigt u. a. eine außergewöhnliche Sammlung von Berolinensien, bestehend aus einer reichhaltigen Bibliothek, in der sich fast alle Kostbarkeiten befinden, die auf Berlin Bezug haben, z. B. der erste Berliner Druck, der „Kalender des Berliner Montagsklubs" von 1789, Müller-Küster, Altes und Neues Berlin, Graf v. Brühl, „Die Weihe des Eros Uranios" mit den hübschen Modekupfern, die Haude & Spenersche Zeitung von 1740—1830, die Vossische Zeitung von 1780—1830. Ferner enthält die Sammlung eine Fülle reizender dekorativer Ansichten, Berliner Redensarten, „Anekdoten und Witze" von Dörbeck, die „Cries de Berlin" von Rosenberg, Blätter von Hosemann. In den Vitrinen ist eine reichhaltige Sammlung von Tassen mit Ansichten von Berlin und Umgebung untergebracht.

Ferner zeigt Graupe die gesamte Bibliothek der Prinzessin Leuchtenberg, der Gemahlin Eugène Beauharnais' (des Stiefsohnes Napoleons und Statthalters von Italien). Diese Bi-

bliothek, als „Malmaison-Bibliothek" bekannt, enthält Literatur, Geschichte, Reisewerke, Memoiren, Briefwechsel der damaligen Zeit, in besonders schönen Exemplaren, zum Teil mit Widmungen der Autoren und in teilweise sehr kostbaren Einbänden der berühmtesten zeitgenössischen Binder, mit dem goldgepreßten Zeichen der Besitzerin.

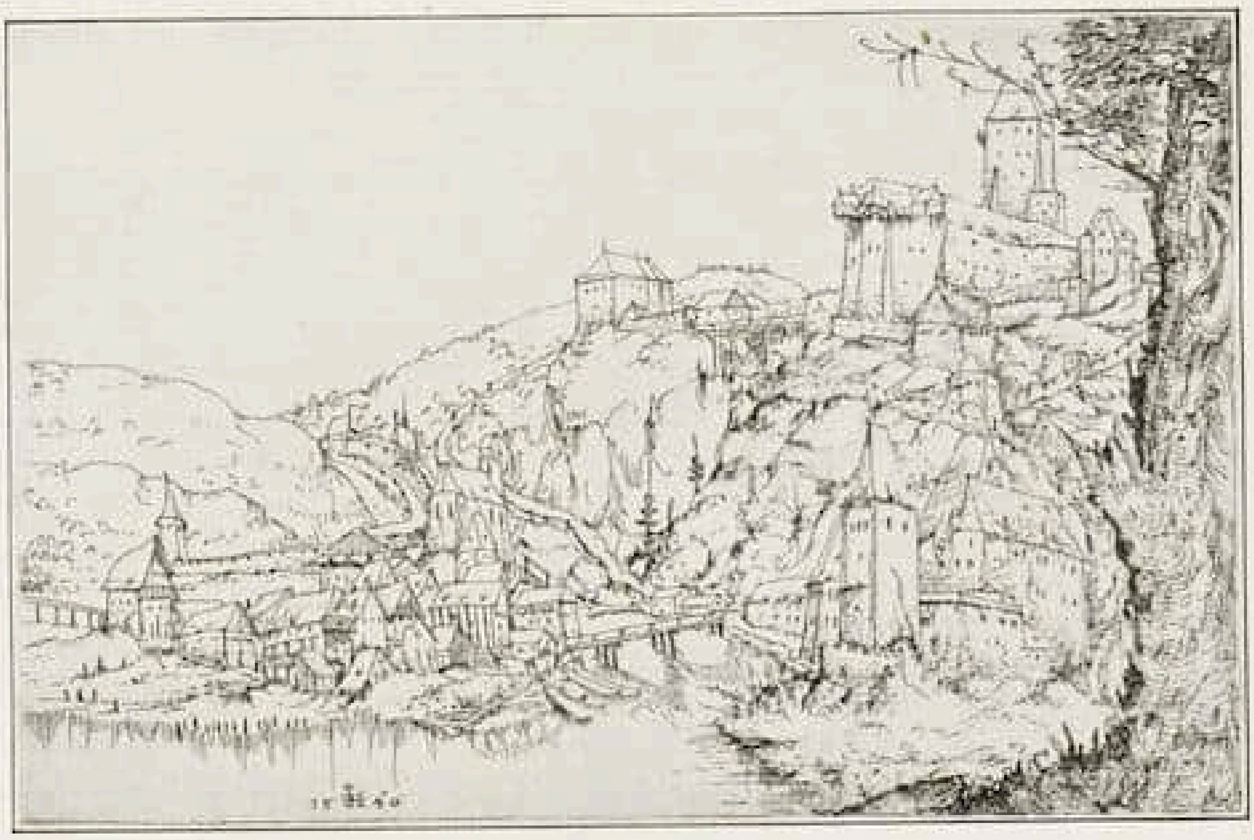
Nicht minder interessant ist die Ausstellung „Das Zimmer eines Bücherfreundes". Es umfaßt über 500 Inkunabeln aus den berühmtesten Offizinen, zum Teil in schönen, gotischen Einbänden, außerdem deutsche und französische Literatur in Gesamt- und Einzelausgaben, Bücher über Mode, Kunst, schöne Einbände und kostbare Luxusdrucke.

Die Kunstabteilung steht nicht hinter den Ausstellungen der Buchabteilung zurück; schöne, alte Graphik, wertvolle Handzeichnungen, dekorative Blätter des 18. Jahrhunderts, darunter zwei Originalzeichnungen von Boucher, die dreizehn „London Cries" in gleichmäßigen, bunten Drucken mit breiten Rändern usw.; auch moderne Graphik in reicher Auswahl. — An Autographen stellt Graupe interessante Briefe von Lessing, Goethe, Schiller u. a. aus, darunter einige kostbare Stammbuchblätter von Goethe.

Der gut belichtete Auktionssaal scheint in seinen Proportionen besonders gelungen. Hier werden die großen Antiquitätenversteigerungen stattfinden, die Graupe gemeinsam mit der Firma Hermann Ball in den neuen Räumen veranstalten will. Die gesamte Inneneinrichtung hat der begabte Berliner Architekt Paul Huldschinsky besorgt. r

EIN NEUES KUNST- UND AUKTIONSHAUS IN HANNOVER

Unter Leitung des Kunsthistorikers Dr. Helmuth Rinnebach ist in der Georgstr. 35 ein neues Unternehmen eröffnet worden, dem man von Herzen gerade auf dem etwas sterilen Boden dieser Stadt Erfolg wünschen möchte. Die Auktionen sollen nur künstlerisch wertvolle und einwandfreie Objekte auf den Markt bringen und die diesbezüglichen Kataloge wissenschaftlich und fachmännisch bearbeitet werden. Wenn diese Ankündigung wirklich durch die Tatsachen realisiert wird, dann würde zweifellos auch mancher Berliner Sammler und Händler Hannover als Einkaufsplatz mitberücksichtigen. Man muß also zunächst einmal abwarten. Daß das gleiche Unternehmen außerdem Ausstellungen plant, hören wir mit Interesse, nicht minder, daß auch eine Folge von wissenschaftlichen Vorträgen in das Winterprogramm aufgenommen wurde. B



Augustin Hirschvogel — Landschaftsradierung von 1546

Aus dem Versteigerungskatalog Alter Graphik 155 von C. G. Boerner-Leipzig (Auktion vom 10. bis 12. November 1927)

Joos de Momper — Die Landschaft mit der Burg
Aus der Ausstellung der Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Berlin

DAS FLÄMISCHE LANDSCHAFTSBILD

VON ALFRED SCHARF

Noch vor wenigen Jahren stand im wesentlichen die holländische Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts im Mittelpunkt des kunstgeschichtlichen Interesses. Die stilistische Entwicklung, in Holland durch eine Fülle bezeichneter und datierter Werke gesichert, ist dagegen in Flandern recht widerspruchsvoll, die wissenschaftliche Erforschung des Gebietes erst in den Anfängen. Charakteristika der holländischen Malerei wie die Tonigkeit und das Helldunkel entsprachen der Sehweise des Impressionismus; das Zurücktreten der künstlerischen Handschrift hinter die Darstellung der Objekte, wie wir sie etwa bei Jacob van Ruysdael finden, kennzeichnet die Vorliebe für das Inhaltliche. Demgegenüber ist das rein Artistische der flämischen Landschaften zu betonen. Vor dem Effekt der Malweise vergißt man häufig den gemalten Vorwurf.

Eine erste umfassende Übersicht über das weite Gebiet suchte die retrospektive Ausstellung des Brüsseler Museums, die im vorigen Jahre stattfand, zu geben. In mehr als vierhundert Bildern waren die wichtigsten Meister der Landschaftsmalerei von Patinir bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vertreten. Ein Zeichen der neuerlichen Schätzung der flämischen Malerei sind die bedeutsamen Ausstellungen der flämischen Kunst des vergangenen und dieses Jahres. Die meisten — so Bern, Budapest, London — führten die Landschaftsmalerei nur im Rahmen einer Gesamtschau in wenigen charakteristischen Werken vor, während das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin seine in letzter Zeit mit glücklicher Hand vermehrten Bestände zeigte. Hier muß auch die Kollektivausstellung Joos

Gillis van Coninxloo Landschaft mit Parisurteil
Flämische Landschafts-Ausstellung der Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Berlin

de Mompers in Chemnitz erwähnt werden, die einen der entwicklungsgeschichtlich bedeutendsten Meister in neuem Lichte zeigte. — Diesen Ausstellungen reiht sich nun die Schau flämischer Landschaften des 16. und 17. Jahrhunderts, die die Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer in Berlin dieser Tage dem Publikum zugänglich gemacht hat, würdig an. Sie enthält in etwa 130 Bildern und 30 Zeichnungen aus deutschem und ausländischem Privatbesitz und aus den eigenen Beständen der Firma, ergänzt durch Stücke aus dem Kunsthandel, meistens auf Ausstellungen noch nicht gezeigte Werke, durch deren Auswahl allein die Ausstellung Sinn und Bedeutung erhält.

Die Entwicklungsgeschichte der flämischen Landschaftsmalerei ist mehr als die der holländischen durch den Widerstreit phantastischer Formen und porträtartiger naturnaher Ansichten gekennzeichnet. Das Verbundensein und das Abrücken von der Natur legt die Stellung der einzelnen Meister innerhalb dieses Konfliktes fest, nicht ihre Bedeutung für den geschichtlichen Ablauf, der sich bisher nicht eindeutig fixieren läßt.

Die flämische Landschaftskunst ist von der Lokalfarbigkeit nie losgekommen. Pieter Brueghel zieht seine Hauptwirkung aus dem Nebeneinander hell leuchtender Farbflächen. Und selbst so tonige Landschaften wie die Brouwers oder Teniers' verzichten nicht auf den Effekt eines kräftig aufleuchtenden Blau oder Rot. Wogegen in Holland ein Künstler wie Averkamp verglichen mit Goyen eine singuläre Erscheinung darstellt, die sich in die flämische Kunst gut einfügen ließe.

Im 15. Jahrhundert war die Landschaft Hintergrund, Folie für die großfigurige, figürliche Aktion des Vordergrundes. Ein Nachklang dieser bildlichen Auffassung ist noch in der ausgestellten, bezeichneten Madonna der Catherina van He-

Jan Brueghel d. Ä. — Fahrweg auf waldiger Höhe
Flämische Landschafts-Ausstellung der Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Berlin

messen festzustellen. In diesem Bilde beherrscht die Gestalt der Maria mit dem Kinde das Bildgefüge trotz des geistvollen Landschaftsausblickes, im Gegensatz zu den Landschaftsbildern eines Patinir oder Bles, die die Grundlage für die weitere Entwicklung abgeben. Von den phantastischen, panoramaartigen Fernsichten dieser beiden Künstler mit Bergen, Tälern, Burgen, Flüssen, die entweder gar nicht oder nur unwesentlich staffiert sind, hat mehr als ein Jahrhundert flämischer Malerei gezehrt. Die menschliche Figur ist nur ein winziger Teil in der Landschaft, die sich in drei Gründen kulissenartig hintereinanderschiebt. Die farbige Erscheinung, nach dem Hintergrund zu heller werdend, stützt sich auf eine nicht sehr umfangreiche Palette, die hauptsächlich aus den Tönen Braun — Grün — Blau besteht und bis in das 17. Jahrhundert angewandt wird.

Entscheidend für die Weiterentwicklung der flämischen Landschaftsmalerei waren um die Wende des 17. Jahrhunderts die Meister Gillis van Coninxloo, Paul Bril und Joos de Momper, die in der Ausstellung charakteristisch vertreten sind. Es ist bezeichnend, daß von diesen lediglich Joos de Momper im Lande blieb, während Bril hauptsächlich in Italien tätig war und Coninxloo in die Verbannung gehen mußte. Die panoramaartige Landschaft Coninxloos mit dem Parisurteil (die Figuren sind vielleicht von Hendrik de Clerck) zeigt ihn noch nicht auf der Stufe der Vollendung, die er in den Schilderungen beschränkter Waldausschnitte, den ersten selbständigen Landschaften in Nahsicht überhaupt, erstrebt hat. Paul Bril dagegen ist durch Gebirgslandschaften

Tobias Verhaecht — Felslandschaft mit Flucht nach Ägypten
Flämische Landschafts-Ausstellung der Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Berlin

vertreten, die durch die Fülle des Gegenständlichen überraschen. Seine Berglandschaft mit der nächtlichen Bekehrung Pauli wirkt durch einen starken Lichteffekt, der für die Entwicklung der heroischen Landschaft nicht ohne Bedeutung ist. Momper endlich hat einen typisch flämischen, wie höchst persönlichen Landschaftsstil ausgebildet. Sein großzügiger, dekorativer Aufbau der Landschaft verbindet sich auf großartige Weise mit einer originellen Farbengebung mit braunen, grünlichen und tiefblauen Tönen. Die räumliche Anordnung zieht ihre Wirkung aus einer gewissen kontinuierlichen Entwicklung des Raumes, bei der die Luft als raumbildender Faktor eine Rolle zu spielen beginnt, eine Entwicklung, die von Rubens' Lehrer Tobias Verhaecht aufgenommen und von Rubens selber weitergeführt wird.
Bindeglied zwischen der reinen Landschaft und dem Sittenbild sind die Schöpfungen Jan Brueghels d. Ä., Roelant Saverys, David Vinckeboons' u. a. Bei Jan Brueghel und Savery überwiegt in Höllen- und Paradiesbildern häufig das ikonographische Interesse, andere zeigen etwas phantastische Ansichten mit verstreuter Staffage von miniaturhafter Ausführung und dem bekannten grünblauen Kolorit. Ihnen schlossen sich Künstler wie Jan van Kessel, Abraham Goevaerts, Adriaen Stalbemt, Gysels u. a. an, die mit charakteristischen Werken vertreten sind. David Vinckeboons, stark ins Sittenbild hinübergreifend, ist ein etwas selbständigerer Fortsetzer der Brueghel-Coninxlooschen Richtung.
Die drei größten Maler des 17. Jahrhunderts haben nur nebenbei Landschaften

Lodewyk de Vadder — Die Landschaft mit den Störchen
Flämische Landschafts-Ausstellung der Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Berlin

hinterlassen, losgelöst von jeder traditionellen Verknüpfung, als Teile ihres persönlichen Weltbildes, fast ohne Zusammenhang mit der nächsten Generation. Rubens, von dem das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum erst kürzlich eine höchst bedeutende Landschaft erwerben konnte, ist mit zwei Bildern vertreten, von denen das eine noch nie öffentlich gezeigt worden ist, eine frühe Landschaft, die vor allen uns sonst bekannten landschaftlichen Bildern des Meisters entstanden sein muß.

Brouwer ist mit einem Bauernhof bei Vollmond von packender Ursprünglichkeit und einer erdfarbenen Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht — das immer ein beliebtes Thema zur Staffage einer Landschaft war — vertreten. Beide Bilder sind rasch hingeworfene Improvisationen, die ohne irgendwelchen Zusammenhang mit der zünftigen flämischen Landschaftsmalerei stehen und durch ihre Tonigkeit eher in die Entwicklung der holländischen Malerei passen. Eine ähnliche Stellung nehmen die Arbeiten David Teniers' ein, dessen frühe Bilder an Jan Brueghel erinnern, dessen Palette später leichter werdend, durch eine starke Verwendung heller brauner Töne sich von seinem Vorbild Brouwer langsam entfernt.

Die eigentlichen, zünftigen Landschaftsmaler haben demgegenüber wenig Neues hinzuzufügen. Lucas van Uden variiert die Rubenslandschaft mit zierlicheren Formen. Ein bezeichnendes Beispiel, die Bauern am Waldrand in einer Landschaft, die sich in einem weiten Blick öffnet. Jan Wildens monumentalisiert

in einer bezeichneten und datierten Landschaft mit dem Regenbogen in kleinem Bildausschnitt die vegetative Natur, wie überhaupt die Naturbeobachtung und Naturwiedergabe an Bedeutung zunimmt. Lodewyk de Vadder, der durch mehrere bedeutende Tafeln vertreten ist, erzielt durch lockere Komposition und warme Farben eine bedeutende kontinuierliche Freiräumigkeit. Die beiden Bilder von Jacques d'Arthois zeichnen sich durch eine höchst artistische Verwendung von warmem Gelbbraun im Vordergrund, etwas fahlem Grün und sattem Blau im Hintergrund aus.

Als Parallelerscheinung zur holländischen, italianisierenden Landschaftsmalerei hat Cornleis Huysmans, der wohl nie in Italien gewesen ist, zu gelten. Schließlich ist Jan Siberechts' wirkungsvolle Landschaftskunst zu erwähnen. Durch starke Lokalfarben und eine genrehafte Verteilung der Staffage ist seine »Furt« sehr kontrastreich belebt.

Das innige Verhältnis zur Natur, das die holländische Landschaftskunst dieses Zeitraumes auszeichnet, fehlt, abgesehen von gelegentlichen Versuchen in der flämischen Kunst fast vollends. Die Mehrzahl der Gemälde sind Paraphrasen über das Thema »Natur«, teils heroisch gesteigert, teils miniaturistisch verkleinert, phantasievoll, doch nie Natur selbst. Gleichsam überzeugend vorgetragene unwirkliche Abbilder der Natur, individuell gestaltet und ausgedeutet.

Catherina van Hemessen — Ruhe auf der Flucht

Flämische Landschafts-Ausstellung der Galerie Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Berlin

DIE SAMMLUNG GUALINO IN TURIN

VON WILHELM SUIDA

Riccardo Gualino hat einen großen Teil der Schätze seiner Sammlung in einem mit größtem Prunk ausgestatteten, von Lionello Venturi verfaßten Kataloge weiteren Kreisen mitgeteilt. Über den Charakter dieser Sammlung teilt das Vorwort einige Daten mit, die allgemein interessieren. Es sind knapp zehn Jahre der Sammeltätigkeit, deren erstaunliches Ergebnis nur durch seltene Großzügigkeit und Weite der Gesichtspunkte zu erzielen war. Mehrere Jahre hindurch war nur ein künstlerischer Schmuck des Kastell Cereseto Monferrato und des Stadthauses in Turin beabsichtigt, dann erhob sich der Gesichtspunkt allmählich in die Sphären des Unpersönlichen, des Strebens, der Nation dienen zu wollen, ihrem Empfinden neue, ewige Werte zuzuführen; und so ward eine Ergänzung des nationalen Kunstgutes Italiens in dem Sinne ins Auge gefaßt, daß Riccardo Gualino das vornehmlich zu sammeln beschloß, was kein Museum Italiens besitzt. Der nationalen Kultur Italiens den Spiegel des Universellen vorzuhalten, wurde das ideale Ziel der Sammeltätigkeit, wie sie nunmehr Riccardo Gualino und sein gelehrter Berater Lionello Venturi auffassen.

Selbstverständlich nimmt die Kunst Italiens vom Ende des 13. Jahrhunderts an in einer italienischen Sammlung breiten Raum ein. Am Beginn steht ein Tafelbild von ausnehmend guter Erhaltung, das unter den Werken toskanischer Malerei vom Ende des 13. Jahrhunderts einen vornehmen Platz einnimmt. Es ist jenes Madonnenbild, auf das die Literatur seit Siréns »Toskanische Maler des 13. Jahrhunderts« mehrfach Bezug genommen hat, und das alle einstimmig dem Meister der Madonna Ruccellai in S. Maria Novella zuschreiben. Mit der Nennung eines Namens betreten wir schon das Feld der Hypothese. Ich selbst habe vor vielen Jahren (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1905) eine besondere Persönlichkeit des »Meisters der Madonna Ruccellai« aufgestellt, der weder mit Duccio, noch mit Cimabue identifiziert werden könne. Mehrere namhafte Forscher haben sich dieser Ansicht angeschlossen, und ich sehe auch heute noch keine Möglichkeit einer anderen Lösung dieser schwierigen Frage. Gewiß hat L. Venturi ganz recht, darauf aufmerksam zu machen, daß höchst merkwürdigerweise ein erhaltenes Dokument die Ausführung einer großen Madonnentafel für S. Maria Novella durch den Sienesen Duccio 1285 bezeugt, daß andererseits alte Tradition von einem Madonnenbild des Cimabue in der gleichen Kirche spricht, und daß just die in ungewöhnlicher Größe in derselben Kirche erhaltene Madonna Ruccellai weder von dem einen, noch von dem anderen, sondern von einem dritten und dabei hochbedeutenden Künstler herrühre, dessen Name in dem Staub der Jahrhunderte versunken sei.

Es folgt eine sehr interessante Tafel der Himmelfahrt Christi, die zum mindesten der Kunst Giottos äußerst nahesteht, und mit den bekannten Bildern in München, Boston und in der Sammlung Berenson als unter den Augen des Meisters entstanden zu denken ist.

Auf einige gute Stücke des Trecento, Tafeln des Nardo di Cione, des Giovanni da Milano und des Lorenzo Veneziano, folgen hervorragende Werke des Quattro-

Anmerkung. Die Vorlagen für die Abbildungen hat Herr Professor Lionello Venturi mit besonderer Liebenswürdigkeit zur Verfügung gestellt.

cento: Das einzige bis jetzt nachgewiesene Einzelporträt von der Hand des Cosimo Rosselli, ein Jüglingsporträt von Lorenzo di Credi, das mit Recht als ideelles Gegenstück zu dem weiblichen Bildnis von Leonardo in der Liechtenstein-Galerie in Wien bezeichnet wird, und das für die Kenntnis der Umgebung Leonardos in seiner ersten Florentiner Zeit von besonderer Wichtigkeit ist. Endlich eine stehende Venus als Einzelgestalt von Botticelli, die so wie die bekannte Berliner Tafel das Motiv des großen Bildes der Venus Anadyomene der Uffizien variiert.

Aus der Zahl umbrischer Bilder werden eine Anbetung der Hirten von Signorelli und der faszinierende segnende Christus, ein Hauptwerk der Frühzeit des Melozzo da Forlì, mitgeteilt. Zu der Reihe kleinerer Madonnenbilder des Andrea Mantegna (Berlin, Mailand-Museo Poldi, Bergamo) kommt ein weiteres Stück hinzu. Auf Niccolò da Foligno (Begegnung an der goldenen Pforte) folgt ein Hauptwerk des Antonello da Messina. Das Gelehrtenporträt übertrifft an Größe die meisten Bildnisse dieses Meisters und zeigt in seiner Verbindung italienischer Haltung und niederländischer Versonnenheit die Grundlagen der Kunst dieses Meisters in reizvollster Synthese. Aus dem Mailand der Renaissance finden sich einige gute Stüche: des Ambrogio Borgognone aus der Sammlung des Grafen G. Stroganoff bekannte Madonna mit dem Certosiner Mönch, eine interessante kleine Tafel der Geburt Mariä, die L. Venturi auf Grund der Übereinstimmung mit einem Glasfenster des Mailänder Domes auf Niccolò da Varallo zurückführt, ein Exemplar von Andrea Solarios Salome mit dem Haupte des Täufers. Wenn die Komposition des letztgenannten Bildes auch in den wesentlichen Zügen mit den bisher bekannten Exemplaren der ehemaligen Oldenburger Galerie (jetzt Amerika), in Syonhouse und ehemals bei Lanz in Mannheim übereinstimmt, so finden sich doch genug Abweichungen in Einzelheiten, insbesondere in der Tracht, um die Eigenhändigkeit dieses Exemplares nicht auszuschließen. Bezüglich des Exemplares in Syonhouse kann ich aus kürzlich gemachter Wahrnehmung L. Venturis Urteil, daß es sich nur um eine alte Kopie handle, bestätigen, dagegen ist das ehemals in Oldenburg befindliche Bild sicher eigenhändig.

Vor eine äußerst schwierige Frage stellt uns die Madonna, die in der Sammlung Crespi unter dem Namen Leonardos ausgestellt war, und nach Annahme der meisten Forscher, so auch des vorliegenden Kataloges, als Werk des Ambrogio de' Predis gilt. Geht man von den gesicherten Werken des Predis aus, so findet man zu diesem Madonnenbild keine Brücke. Andererseits ist ohne weiteres zuzugeben, daß die Qualität für die Annahme einer Ausführung des Bildes durch Leonardo selbst nicht ausreicht. Es führen Fäden zu dem Londoner Exemplar der Grottenmadonna, welch letztere allerdings in manchen Partien über dem Niveau dieses Bildes steht und meiner Überzeugung nach eine sehr wesentliche Beteiligung Leonardos aufweist. Was aber an dem Londoner Bild nicht von Leonardo selbst sein kann, rührt ebensowenig von Ambogio de Predis her. In der Annahme, dieser habe sich geradezu als Gehilfe Leonardos an der Londoner Grottenmadonna betätigt, liegt, wie ich glaube, der Grundirrtum, der unsere Vorstellung von dem lombardischen Maler so sehr in Verwirrung gebracht hat. Wir müssen vielmehr über die Entstehung des Mittelstückes des Londoner Altares vermuten, daß Leonardo, der sich zur Lieferung desselben verpflichtet hatte,

BESITZER: GALERIE PAUL BOTTENWIESER, BERLIN

JACOPO ROBUSTI gen. IL TINTORETTO (1512 – 1594)

PORTRAIT EINES KARDINALS

Meister der Madonna Ruccellai / Madonna mit dem Kinde und Engeln

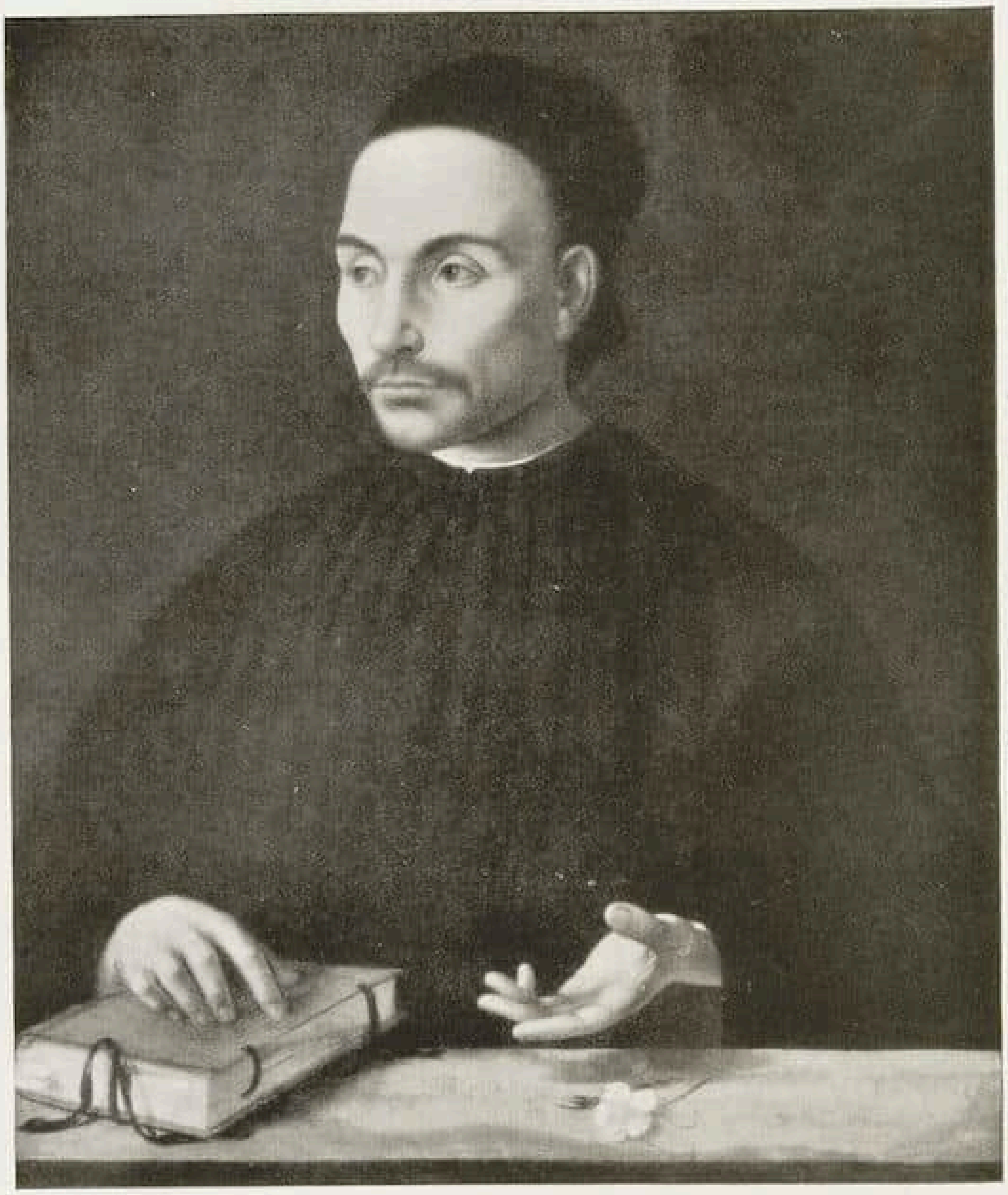
Sammlung Gualino, Turin

dasselbe in seiner Werkstatt und unter seinen Augen herstellen ließ und in wesentlichen Partien selbst vollendete. Sucht man nach einem Namen für den Hauptgehilfen, vielleicht sogar Werkstattleiter, in der Zeit vor 1508 (in diesem Jahre wurde das Bild bekanntlich abgeliefert), so bietet sich als der wahrscheinlichste der des Salay. Und so könnte die Madonna Crespi-Gualino eventuell als Werk des Salay angesprochen werden, wobei ausdrücklich zu bemerken ist, daß es sich um die Variierung einer Idee Leonardos handeln muß. Denn dem Formenempfinden und der Komposition nach steht das Bild der Eszterhazy-

Melozzo da Forli — Segnender Christus
Sammlung Gualino, Turin

Madonna in Budapest am allernächsten, und diese geht sicher als Idee, ja sogar großenteils auch in der Ausführung meiner Überzeugung nach auf Leonardo selbst zurück. Eine kleine Replik der Madonna Crespi-Gualino befindet sich im Palazzo Borromeo in Mailand.

Die venezianische Schule ist in mehreren ihrer Hauptmeister vertreten. Besonders zu nennen sind ein würdiger Christus von Bartolommeo Montagna von 1502, ein schönes weibliches Brustbild dem Palma Vecchio zugeschrieben, vielleicht eher von Paris Bordone, die laut L. Venturis Nachweis nach antikem Vorbild gemalte Venus auf der Schildkröte von Sebastiano del Piombo, ein Senatorenbildnis von Tizian und eine im Motiv der Venus mit dem Spiegel ähnliche Leda, ein Bildnis von Tintoretto und ein Juwel unter den kleineren mythologischen Bildern des Paolo Veronese, Venus und Mars. Endlich zwei virtuose Veduten des Francesco Guardi.



Antonello da Messina

Bildnis eines Gelehrten
Sammlung Gualino, Turin

Von den nordländischen Gemälden sind Rembrandts frühes Selbstporträt (1634) und Jakob van Ruisdaels Landschaft besonders zu nennen.

Mit dieser Galerie von Bildern verbinden sich Sammlungen von Kunstgegenständen ausgezeichneter Qualität, die den weiten Blick und das feine Verständnis ihres Besitzers bezeugen. Da stehen neben einer ägyptischen Gruppe des dritten Jahrtausend, die L. Venturi mit feinen Worten künstlerischen Nachempfindens begleitet, ein römischer Porträtkopf, der ein grandioses Zeitalter menschlicher Geschichte lebendig macht, ein hellenistischer Marmorbrunnen, römische Sarkophag-Reliefs. Eine einzigartige Sammlung von römischen Rasiermessern leitet zu den wundervollen Beständen an Edelmetallerzeugnissen über, die Cimelien der ehemaligen Sammlung Stroganoff in Rom in sich fassen. Den griechischen und byzantinischen Goldschmiedearbeiten reihen sich herrliche Stücke aus der Völkerwanderungszeit an, denen sich nach Riegls tief eindringender Erkenntnis ihrer künstlerischen Werte und Tendenzen das leidenschaftliche

Interesse des heutigen Beschauers mehr denn je wieder zuwendet. Einen besonderen Stolz der Sammlung bilden mit Recht einige Meisterwerke frühchinesischer und frühjapanischer Plastik.
In dieser Sammlung, die die große Einheit menschlichen Schauens und Gestaltens, wie kaum eine zweite zur Anschauung bringt, reihen sich dann byzantinische und rheinische Elfenbeinschnitzereien an. Der besondere farbige und dekorative Akzent eines Kupferemail-Reliquienkästchens aus Limoges fehlt nicht. Italienische Renaissance-Holzplastik mit schöner originaler Fassung ist durch eine kniende Maria aus den Marken, Marmor durch ein Relief des Pietro Lombardo und ein Frauenanlitz (vielleicht die schönste der sogenannten Masken) von Francesco Laurana vertreten. Einigen Bronzen (Bellano, Riccio, Sansovino) reihen sich besonders schöne Pastiglikakassetten an. Ausgewählte Möbelstücke und eine schöne Sammlung venezianischer Kupferemailgefäße des 16. Jahrhunderts machen den Abschluß.
Der prunkvolle, größtenteils mit guten Farbentafeln versehene Katalog wird als erster Band einer beabsichtigten Folge bezeichnet. Schon das, was er enthält, wird von der Sammlung und ihren Schätzen einen imposanten Begriff geben. Riccardo Gualino und Lionello Venturi haben mit dieser Publikation für viele Gebiete wertvolle Anregung und Belehrung gegeben.

Paolo Veronese

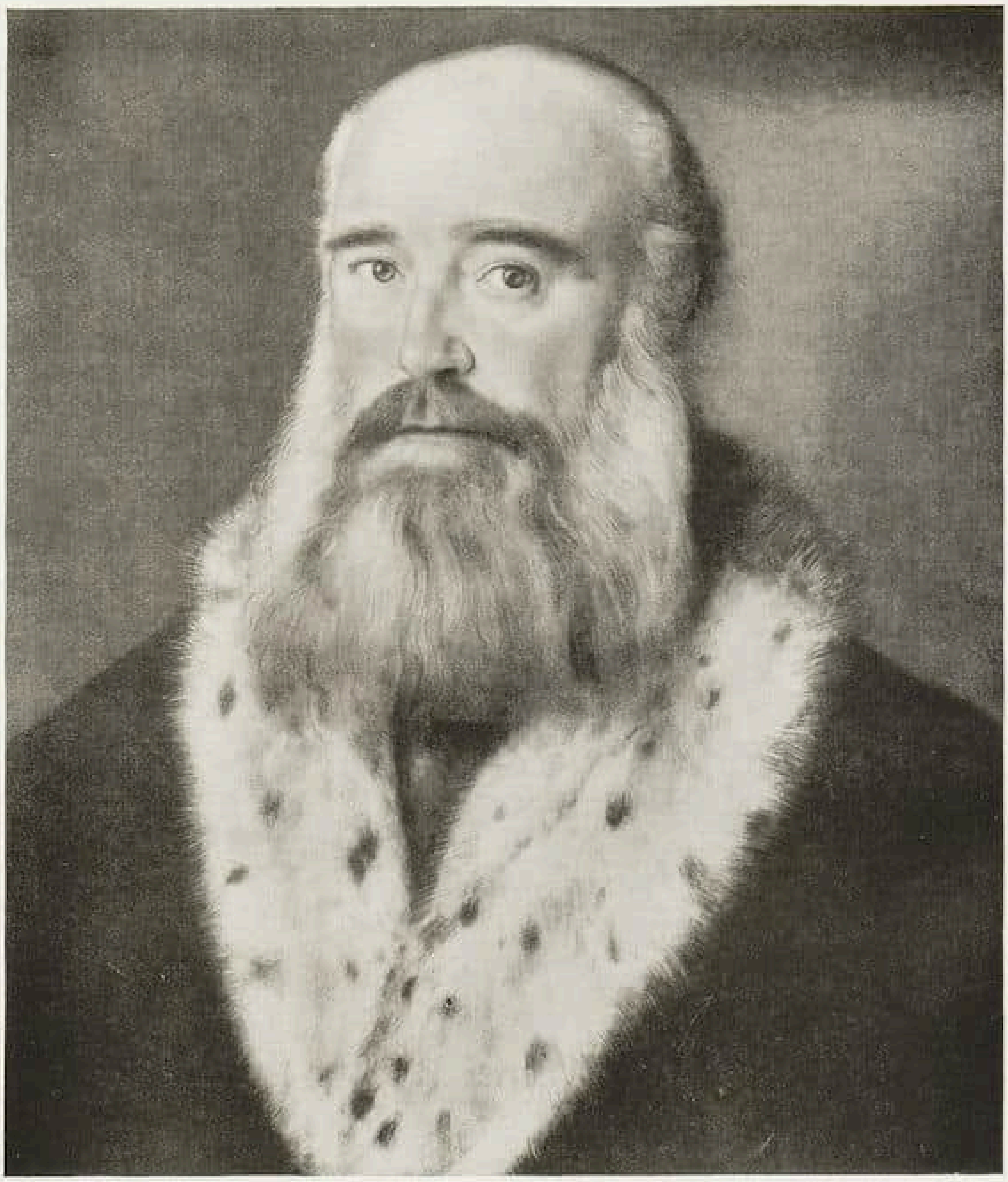
Mars, Venus und Amor
Sammlung Gualino, Turin

MÜNCHENS BEDEUTUNG FÜR DEN ANTIQUITÄTENHANDEL

Seit Jahren tobt der Streit um den Niedergang Münchens als Kunststadt. Norddeutsche Intellektuelle haben ihre Beobachtungen über Münchens Niedergang registriert, Münchner Intellektuelle haben zur Wahrung der Interessen ihrer Stadt die Feder ergriffen. Irgendein Resultat wurde bis heute nicht erreicht, wird auch schwerlich in absehbarer Zeit erreicht werden, weil sich auch innerhalb Münchens Stimmen erhoben, die Anzeichen eines kulturellen Niedergangs der Stadt zu bemerken glaubten. In der Hauptsache wurde das Problem der Generation erörtert. Die heute Schaffenden haben das Wort ergriffen. Maler, Schriftsteller und Musiker haben zu beweisen versucht, daß in München nicht schlechter gemalt, gedichtet und komponiert wird als anderswo.

Die Bedeutung des modernen Kunsthandels wurde in dem Meinungsaustausch nur als Nebenerscheinung behandelt und die Probleme des Altkunsthandels blieben seltsamerweise

Velasquez — Königin Isabella von Bourbon
Aus dem Besitz der Firma Julius Böhler, München



Christoph Amberger. 1500—1561 Bildnis
Aus dem Besitz der Firma A. S. Drey, München

fast völlig unerörtert. Und doch sind sie eine der wichtigsten Fragen in diesem Streit. Vielleicht die wichtigste. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß die zahlreichen in München kaufenden Ausländer, vorab die Amerikaner, nicht etwa wegen der modernen Kunstausstellungen, sondern in erster Linie dem Antiquitätenmarkte zuliebe nach München kommen. Daß im Altkunsthandel zahlreiche Objekte umgesetzt werden, deren Einzelwert häufig den gesamten Jahresumsatz einer Glaspalastausstellung ausmacht, sei hier nur nebenbei erwähnt.

In letzter Zeit mehren sich die Stimmen, die von einer Verlegung des Schwergewichts im Altkunsthandel von München nach Berlin immer eindringlicher zu berichten wissen. Zu diesem Problem sollen die folgenden Zeilen einen Beitrag liefern.

Zunächst ist festzustellen, daß im Altkunsthandel der Zug nach Berlin in den letzten Jahren immer mächtigere Formen angenommen hat. Viele Berliner Firmen haben durch bedeutende Vergrößerung ihrer Verkaufshäuser und durch Übersiedlung in das Tiergartenviertel dem Berliner Kunsthandel zu einem neuen Aufschwung verholfen. Das Herz der City, die Bellevuestraße, Friedrich-Ebert-Straße und Viktoriastraße, die teuerste Gegend von Berlin, ist eine Hochburg des Altkunsthandels geworden. Auf engstem Raume liegen hier, rings um das Hotel Esplanade herum, die Ge-

John Hoppner. 1758—1810 Mrs. Billington
Aus dem Besitz der Galerie Heinemann, München

schäfte der großen Handlungen alter Kunst beisammen: Paul Cassirer, J. und S. Goldschmidt-Max Heilbronner, Hermann Ball, Edgar Worch, Dr. Otto Burchard, K. Haberstock, Paul Bottenwieser, Dr. Gottschewski-Dr. Schäffer, Dr. Benedict, Paul Lindpaintner, Wertheim und andere. Höchste Konzentration größter Möglichkeiten auf einem ganz kleinen Raum, der von dem gehetzten modernen Menschen in einem einzigen Spaziergang bewältigt werden kann. In nächster Nähe dieser Antiquitätenstadt dann die Linden, mit den Häusern Van Diemen, Altkunst und F. Rothmann.

Man muß sagen: eine ausgezeichnete Organisation, die es dem auswärtigen Käufer so leicht als möglich macht, sich in kürzester Zeit über den ganzen Markt zu informieren.

Es konnte nicht ausbleiben, daß der weitblikkende Münchner Kunsthandel seine Fühler nach dieser Hochburg des Berliner Handels ausstreckte. Bedeutende Münchner Firmen haben im Laufe der letzten Jahre Verkaufsniederlagen im Berliner Tiergartenviertel errichtet. Hugo Helbing gründete für seine Berliner Auktionen eine Interessengemeinschaft mit dem Hause Cassirer, Edgar Gutmann bezog seine Räume im Hotel Esplanade, die Galerie Thannhauser eröffnete eine große Filiale in der Bellevuestraße und Julius Böhler ist eben dabei, ein Office in dieser Gegend einzurichten.

Nun könnte man meinen, daß diese Gründung von Filialen der Münchner Häuser in Berlin ein Eingeständnis für den Niedergang des Münchner Marktes sei. Dem ist aber nicht so.

Münchner Meister um 1450 / Weibl. Heilige
Aus dem Besitz der Galerie Fischmann, München

Für den Münchner Antiquitätenhandel haben die Berliner Niederlassungen in erster Linie große Bedeutung als Einkaufsquelle. In zweiter Linie, und das darf nicht verschwiegen werden, bieten sie den Münchner Stammhäusern die Möglichkeit, auch an diejenigen Käufer heranzukommen, die unter dem Einfluß gewisser politischer Strömungen einen Besuch Münchens meiden. Des weiteren ist in Berlin, im Gegensatz zu München, tatsächlich eine Schicht von Käufern vorhanden, die sowohl für die Berliner Kunsthändler als auch für die Filialen der Münchner Häuser ernsthaft in Betracht kommt. In einer Dreimillionenstadt mit so gewaltigen Umschichtungen bedeutender Vermögenswerte ist diese Erscheinung ganz natürlich. Allerdings sind Sammler von der Kaufkraft eines James Simon oder Bennoit Oppenheim, wie sie in der Vorkriegszeit in Erscheinung traten, heute nicht mehr am Werke. Auch der Berliner Handel kann von Berlin allein nicht bestehen, er greift vielfach mit seinen Filialen nach dem Ausland, vorwiegend nach Holland über, wo heute z. B. Cassirer, van Diemen, Rothmann, Dr. Gottschewski Zweigniederlassungen haben. Die Verhältnisse auf dem Münchner Antiquitätenmarkt sind von denen in Berlin grundverschieden. Die größten, alteingesessenen Münchner Firmen, Julius Böhler, A. S. Drey, Bernheimer, Heinemann, J. Rosenthal, haben für große Objekte kaum einen Münchner als Kunden. Diese eine Tatsache schon bringt es mit sich, daß der Münchner Handel eine ganz andere Organisation aufweisen muß als der Berliner Handel. Die Käufer sitzen in Deutschland verstreut und wohnen in Amerika. Vieles, wenn nicht alles, hängt davon ab, daß diese Kunden im Laufe des Jahres nach München kommen. Und sie kommen nach München, weil die Art des Verkaufs hier unter anderen Voraussetzungen vor sich geht als beispielsweise in Berlin oder in New York. Die behagliche Ruhe der Stadt wirkt auf den Kauflustigen, der in den meisten Fällen ein mit Arbeit überhäufter Großkaufmann ist, viel günstiger als das rasende Tempo Berlins. Prominente Vertreter des Münchner Kunsthandels versichern mir, daß der gleiche Käufer, mit dem man in Berlin oft tagelang verhandeln muß, in München sich zuweilen in einer halben Stunde zum Ankauf entschließt. Und der Fall ist nicht selten, daß Amerikaner, die sich in New York, nahe an ihrer Arbeit und ihren Geschäftsbüchern, nicht zum Ankauf eines großen Objektes entschließen konnten, dasselbe Stück später ohne langes Besinnen in München kauften.

Gerade Amerika ist ein Hauptabsatzgebiet des Münchner Altkunsthandels. Aus diesem Grunde haben die führenden Münchner Firmen sofort nach Beendigung des Krieges — der ihnen durch Sequestrierung wertvoller Bestände Millionenverluste brachte — die Verbindung mit New York wieder aufgenommen. Julius Böhler hat seine bedeutendsten Objekte in der Reinhardt-Galerie in New York, und das Haus

Ferd. Bol — Männliches Bildnis. Dat. 1652

Neuerwerbung des Mauritshuis

A. S. Drey ist im Begriff, dort eine Filiale zu errichten. Eine imponierende Fülle von Kunstwerken hohen Ranges aus dem Besitz des Münchner Kunsthandels steht von Oktober bis zum Frühjahr in New York zum Verkauf. Nach Schluß der New Yorker Saison, im Mai, kommen die nicht verkauften Stücke wieder nach München, d. h. die Amerikaner reisen im wahrsten Sinne des Wortes dem Besitz des Münchner Kunsthandels nach.

Welche Bedeutung der Münchner Altkunsthandel am internationalen Markt gerade heute wieder erlangt hat, mag aus der Tatsache hervorgehen, daß die Firma Böhler allein aus ihren Beständen kürzlich zu einer Ausstellung in einem amerikanischen Museum nicht weniger als 40 alte Bilder hohen Ranges (Rembrandt, Tizian usw.) auf Monate hinaus ausleihen konnte.

Solchen Tatsachen gegenüber von einem Nie-

dergang des Münchner Handels zu sprechen, ist ein großes Unrecht. Vielleicht darf man in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß der Vorsitzende des Verbandes des deutschen Kunst- und Antiquitätenhandels, Geh. Kommerzienrat Drey, erst kürzlich die Besserung auf dem Kunstmarkte unterstrichen hat, und für München ist zu sagen, daß es seine Eigenart als wichtige Zentrale des Marktes voll bewahren konnte. Seit diesem Jahre hat es nicht nur seine alten amerikanischen Kunden wiedergewonnen, sondern auch eine Reihe neuer deutscher Kunden, die jetzt wieder zu sammeln beginnen.

Auch nach der Schweiz hatte in der Nachkriegszeit der Münchner Kunsthandel seine Fühler ausgestreckt. In Luzern errichteten zuerst die Galerie Heinemann und Julius Böhler, dann die Galerien Thannhauser und Fischmann Verkaufsniederlagen, um gleich nach Friedensschluß wieder mit den ausländischen Kunden in Berührung zu kommen. In den Nachkriegsjahren hatten diese Niederlagen für den Münchner Markt große Bedeutung. Nebenbei ist der Münchner Handel ein guter Mittler zwischen England und Frankreich einerseits und Amerika andererseits. Zahlreiche Objekte wandern von England und Frankreich nach München und von dort nach den Vereinigten Staaten.

So besteht in gutem Einvernehmen und gegenseitiger Ergänzung die Eigenart des Berliner Altkunsthandels neben der Eigenart des Münchner Marktes. Von dem Niedergang des einen auf Kosten des anderen zu sprechen, dazu ist heute weniger denn je eine Veranlassung gegeben. Im Gegenteil, man möchte hoffen, daß die Vertreter dieser beiden großen Kunsthandelszentralen durch harmonisches Zusammenarbeiten die Bedeutung beider Plätze noch mehr als bisher zur Geltung bringen.

Hubert Wilm

EINE NEUERWERBUNG DES MAURITSHUIS

Aus dem Besitz der Galerie Paul Bottenwieser, Berlin, erwarb soeben Prof. W. Martin für sein Museum das hier reproduzierte meisterliche Bildnis von Ferdinand Bol. Das Bild ist voll signiert und 1652 datiert, entstammt also dem Jahre, wo Bol das Bürgerrecht in Amsterdam erwirbt und alsbald beginnt, der bevorzugte Porträtmaler der Amsterdamer Gesellschaft zu werden. Von diesem Werk bis zu den Bildnissen der großen Engländer des folgenden Jahrhunderts ist, an einem örtlichen Vergleich gemessen, nicht weiter als von Berlin nach Potsdam. B

EINE RUBENS-LANDSCHAFT FÜR BERLIN

Der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums ist soeben eine Erwerbung gelungen, wie sie auch vom Glücke begünstigten Sammlungen nur alle Jahrzehnte einmal zuteil wird. Es handelt sich um eine große Landschaft von Rubens, die Paul Cassirer aus englischem Privatbesitz erworben hatte, die schon in den Abmessungen eine der bedeutendsten ihrer Art ist, aber auch in England bisher vollkommen unbekannt geblieben war, trotzdem sie in den 60er Jahren in einer der großen Altmeister-Ausstellungen, in Leeds, fungierte und aus dem stolzen Kunsterbe des Kardinals Richelieu stammt. Sie befand sich im Besitze des Lord Cavendish, des Bruders des Herzogs von Devonshire. Dargestellt ist das Lieblingsthema des Landschafters Rubens: ein Waldrand. Ein Gewitter ist im Abziehen, in der offenen Landschaft regnet es noch, der Abendhimmel durchleuchtet aber schon golden den Wald, an dessen Rand ein Weiher liegt und Jäger lauern. Den Vordergrund nimmt eine der beliebten Weidegruppen des Meisters ein, Kühe werden gemolken, und die ganze Fruchtbarkeit Brabants tut sich auf. Rubens hat die große Landschaft offenbar zu Beginn der 1620er Jahre eigenhändig gemalt, im vollen Glanze seiner Meisterschaft, und die untadelige Erhaltung erhöht noch die Schönheit des Werkes. Für Berlin ist die Erwerbung um so bedeutungsvoller, als die in Dresden, München, Paris und London glänzend vertretene Landschaftskunst des Meisters hier nur bisher in kleineren Proben kennenzulernen war. Erst eben hat der Rubens-Saal des Berliner Museums einen neuen Gast wenigstens für kurze Zeit erhalten: das großartige Bildnis einer Italienerin, das Rubens während seiner Anwesenheit in Genua in jungen Jahren, um 1605, gemalt hat und das, gleichfalls bisher unbekannt, aus Italien kürzlich in den Berliner Kunsthandel kam.

n

EIN TINTORETTO-PORTRÄT

Der Senior der italienischen Kunstforschung, Adolfo Venturi, hat in seinem kürzlich bei Hoepli erschienenen Buch „Studi dal Vero" das hier als Beilage farbig reproduzierte Bildnis von Jacopo Tintoretto erstmalig im Text abgebildet und auf die Beziehungen hingewiesen, die einerseits zwischen diesem „Spätwerk" des großen Venezianers zu Michelangelo, andererseits zu Alessandro Vittoria bestehen. Andere Kenner Tintorettos sind der Meinung, daß gerade dieses Bild typisch für die Früh-

zeit des Malers sei, und ein so hervorragender Forscher wie Georg Gronau urteilt wörtlich: „Dieses Bild gehört zu der beschränkten Zahl von verhältnismäßig kleinen Porträts, die man von dem Meister kennt, und ist daher von ihm mit weit ins Detail gehender Feinheit ausgeführt. Dem Stil nach gehört es noch in seine frühe Zeit. Besonders bezeichnend für den Meister ist die klare, scharf umrissene Zeichnung von Auge und Nase, wie die weiche Linienführung der Hände. Durch die schöne Dominante des Rot — nicht das Rot der Prokuratenmäntel, sondern das Rot der Kardinalstracht — ist das Bild auch farbig von besonderem Reiz."

Dem Nicht-Spezialisten und dennoch Freund der Kunst eines Tintoretto erscheint Gronaus Feststellung restlos überzeugend. Das Bild ist ungewöhnlich nach Haltung und malerischer Behandlung, ungeheuer lebenswahr und von jener Detaillierung im einzelnen, die mehr für den jungen als den späten Tintoretto spricht. Ein wahrhaft maestoses Bildnis des Seicento, das im Werk jenes Jacopo Robusti unbedingt mit an erster Stelle steht. B

*

DIE BÖCKLIN-AUSSTELLUNG DER NATIONALGALERIE

Die Nationalgalerie hat die Revision des „Falles Böcklin" angesetzt, der vor fast einem Menschenalter die Gebildeten bewegte. Wieder hören wir dieselben Argumente für und gegen. Aus etwas weiter Ferne, ein wenig matt die Anklage, mit geringerer Leidenschaft als ehemals die Verteidigung. Alles ist in die Sphäre mäßig interessierter Sachlichkeit gerückt. Es ist wie oft in der Justiz: auf die lange Bank geschoben, erledigt sich viel ganz von selbst. Das, was einst so wichtig war: der Gegenstand, ist längst nicht mehr Angelegenheit der Diskussion, haben doch Gauguin und die Expressionisten gerade das Recht des Sujets betont und sich nicht mehr mit der Darstellung von Rüben und Kohlköpfen begnügt. Mit der „Richtigkeit" der Naturwiedergabe in Anatomie und Farbe steht es nicht anders; denn 15 Jahre hat man uns ununterbrochen bewiesen, diese seien unnötig, wenn nicht gar schädlich. Und wenn wir auch nicht alles schlankweg geglaubt haben, einiges davon ist uns doch haften geblieben. Ob nun das Bein einer Meerjungfrau zu lang geraten oder nicht,

Emmy Roeder / Stehendes Mädchen
Aus der Ausstellung der Galerie
Ferdinand Möller, Berlin

das regt uns nicht mehr auf. Auch das Kapitel Farbe ist für uns unterdessen länger geworden. Wir sind über Seite 84 hinausgekommen, wo die „Valeur" als letzte Weisheit angepriesen wurde und haben uns unterdessen überzeugt, daß auch reine Farben von sinnlicher Ungebrochenheit ihren Platz haben können. Aber wir sind auch etwas ruhiger in der Beurteilung von „Rasse und Kunst" geworden. Der Impressionismus ist uns keine undeutsche Kunst mehr, und wir lächeln ein wenig, wenn wir in den gedruckten Vorlesungen eines verstorbenen großen Kunsthistorikers blättern, in denen Böcklin und Thoma gegen Liebermann und die Franzosen ausgespielt werden. Lächeln besonders, da wir, geschult durch die jüngste Phase der Kunst, gerade bei Böcklin die nahe Beziehung zu Poussin bemerken.

Böcklin ist historisch geworden. Er ist so sehr der Parteidiskussionen entrückt wie Thoma und Corinth, und da bleibt uns nur eine einzige Frage übrig: nicht jene nach seinen guten und schlechten Bildern, nicht jene, ob uns die frühen oder die späten „mehr zu sagen haben", ob seine Entwicklung von der Schirmerromantik, durch die Natur zur Symbolik der Abstraktion ersprießlich war. Gewiß nicht. Ganz allein nach der Totalität seiner Persönlichkeit! Dieselbe Frage, die ich an dieser Stelle vor einigen Monaten beim 80. Geburtstag Max Liebermanns stellte. Es können uns weder alle Bilder gefallen, die man uns tagtäglich als „gut" empfiehlt, noch können wir alle schlecht finden, die man vor uns aburteilt, weil wir keine kritischen Maschinen sind und keine Beckmessertabellen in unserem Innern tragen. Wir können nicht alle großen Künstler gleichermaßen lieben, Raffael wie Rembrandt und Phidias wie Greco, da wir neben dem „interesselosen Wohlgefallen", das so empfehlenswert ist, auch noch allerlei sehr Individuelles mit uns herumtragen, das sich nur in den allergünstigsten Fällen am Ende einer langen kunsthistorischen Laufbahn zum Schweigen bringen läßt. Was jedoch entscheidend bleibt, ist, daß wir empfinden, wo ein ganzer Kerl vor uns steht, der etwas zu sagen hat, und der auch das, was er auf dem Herzen hat, aussprechen kann. Nur solche Leute bereichern das Leben. Wir sind für alles dankbar, was uns das Leben stärker fühlen läßt, trägt es doch Sinn und Zweck allein in sich. Der große Künstler tut es. Er fängt wie in einem Hohlspiegel seine unbegrenzte Fülle auf und wirft sie gesammelt, in gesteigerter Intensität auf uns zurück. Dies ist das Kriterium. Hier aber steht Böcklin neben den Großen, neben Watteau, Greco, Murillo, Poussin, neben Richter und Daumier, neben Manet und Corinth. Seine Welt ist eine ureigene, die der heiße Strahl der umgebenden in seinem Innern erschaffen, und die er sinnlich anschaubar für uns mit seinen Werkzeugen realisiert. Davon läßt sich kein Jota wegstreiten. Diese Zentauren und Nereiden sind so wirklich wie die Marien Murillos, die Heiligen Grecos, die Liebespaare Watteaus, die spielenden Kinder Richters und die traurigen Harlekine Picassos. Sie sind erschaffen. Sie leben blutvoll und können ganz wohl aus ihren Bilderrahmen treten, um auf Abenteuer auszugehen und in peinliche Differenzen mit Schutzleuten und Autos zu kommen. Böcklin lebt. Schön? Häßlich? Beides. Erfreulicherweise? Unerfreulicherweise? Beides. Wie eben das Leben ist. Genug. Man wird ihn nicht mehr totreden können. Selbst mit sehr, sehr viel Geist nicht.

Kuhn

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Bei Flechtheim Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle von Picasso: 1902—1927. Eine solide, lehrreiche Ausstellung. Oft hört man die Frage: Warum malt Picasso das eine Mal kubistisch und das andere „wie Ingres". Der Künstler hat mir gelegentlich selbst darauf mit den Worten geantwortet: „Es ist alles dasselbe. Meine kubistischen Arbeiten sind nur Studien an demselben Problem, dem ich auch auf dem Wege eines Poussin, eines Ingres näher zu kommen suchte." Dies ist, Bilder zu schaffen, deren einzelne Teile gegeneinander so eindeutig bestimmt sind, daß auch kein Millimeter an ihrem Platz und keine Schattierungen ihrer Farbe geändert werden könnte: nicht individuelle Expression, nicht persönliche Impression, sondern überindividuelle, allgemeinverbindliche Komposition. Eine sehr französische Angelegenheit. Die Ausstellung gibt davon — das ist ihr großes Verdienst — Zeugnis. Man muß sie nur richtig betrachten.

Sehr bemerkenswert Christoph Voll in der Galerie Neumann-Nierendorf. Der Künstler stellt Holzskulpturen, Zeichnungen, Aquarelle und Graphik aus, aber das Wichtigste sind die Plastiken. Mit ganz wenigen Ausnahmen sind sie aus Holz, aber man kann nicht darüber im unklaren sein, daß sie gar nicht aus Holz zu sein brauchen. Das Material gibt ihnen nicht die Form, wie etwa bei Barlach. Bei diesem letzteren empfängt das Sujet diese aus dem Wesen des Materials. Hier

Emmy Roeder Kind. Zeichnung
Aus der Ausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

das Material aus dem Wesen des Sujets. Da ist ein junges Mädchen: Es ist ganz glatt modelliert wie eine Bronzestatue, die schlanken, festen Glieder haben nichts von ihrer Eigenschaft eingebüßt durch den Charakter des Holzes. Da ist eine dicke Frau. Sie ist rund, massig, ungeheuer kubisch empfunden, schwer lastend, man denkt unwillkürlich an Stein. Da ist ein Knabe, dünn und knochig, noch ist ganz wenig Fleisch auf diesen spitzen Gliedern. Hier paßt das Objekt besser zu seiner Darstellung in Holz. Aber am geeignetsten sind doch die alten Männer. In ihre vom Leben zerfressenen Leibern bohrt der Bildhauer tiefe Löcher ein, reißt die Flächen auf und schnitzelt an ihren faltigen Gesichtszügen und gekrampften Fingern mit Wollust herum. Wie wenig Voll auf sein Material Rücksicht nimmt, zeigen schon die mannigfachen Ausflickungen seiner Holzblöcke. Wie in der Barockzeit wird überall rücksichtslos geleimt. Wo der Stamm nicht ausreicht, wird kurzerhand etwas angesetzt. So geht der Holzcharakter verloren, er wird nirgends künstlerisch verwertet, wie dies bei Barlach der Fall ist.

Was die Angelegenheit Voll aber heraushebt über den individuellen Fall eines recht talentvollen Plastikers, ist die Tatsache, daß hier zum ersten Male von Skulpturen der „Neuen Sachlichkeit" gesprochen werden kann.

Vereinzelt hat man einmal eine Plastik gesehen, die unterstrichen, übersteigert die Natur wiedergab mit Hilfe von Bemalung und dgl., aber etwas so systematisch Durchgeführtes an einer ganzen Reihe von Objekten wie hier bei Voll gab es noch nicht. Die letzte Phase der Skulptur wird für uns durch Maillol, den bewußten, materialgerechten Rundplastiker, und Belling, den konstruierenden Illusionsplastiker, markiert. Kommt schon dieser in seinem letzten Werk, dem Ebert-Kopf für Magdeburg, dem frappanten Natureindruck sehr nahe, wenn auch erreicht durch „unnatürliche", rein plastische Mittel, so ist für Voll der Natureindruck in einer panoptikumshaften Übersteigerung das Wesentliche. Man denkt unwillkürlich an die Grabmäler vom Campo santo in Mailand. Die Figur reproduziert in einer so weitgehenden Weise das lebende Original, ja, übertreibt hier so sehr, daß ein von Mißbehagen und Entzücken gemischtes Erschrecken beim Beschauer entsteht, wie das Panoptikum es beim gebildeten Menschen auslöst. Wir haben hier nun auch für die Plastik die Erscheinung, die von Westheim vor einigen Jahren in einem Artikel „Der arrivierte Öldruck" für Gemälde erörtert worden, und für die Roh in seinem Buch „Nachexpressionismus" ganz ausgezeichnete, tiefgründige Ausführungen gemacht. Welche Möglichkeiten für solche Plastik in der Zukunft vorhanden sind, läßt sich für den Augenblick nicht sagen, für die Porträtskulptur sind sie auf jeden Fall bedeutend.

Bei Wiltscheck stellt Gert Wollheim seine neueste Produktion aus. Grund zur Revision der im Vorjahre hier geäußerten Meinung liegt kaum vor. Der Künstler bestätigt von neuem sein großes Talent, seine Anpassungs- und Einfühlungsfähigkeit. Wollheim ist wie ein geistreicher Redner, der einen mit Worten betrunken macht, und von dem man, wenn man seinen Klauen entgangen, das peinlich ernüchternde Gefühl der Leere mit sich fortnimmt. Hat man sich in dem Augenblicke, als man ihm gegenüber stand, wenn auch widerwillig, dem Schwall blitzender Sentenzen, rollender Wortfolgen und großartiger Vergleiche hingegeben, so ist die Reaktion nachher um so heftiger, das Opfer einer taschenspielerischen Geschicklichkeit geworden zu sein. Wenn Wollheim auf diesem Wege fortfährt, so wird er genau den jener Talente nehmen, an denen gerade Berlin nicht arm ist, die zuerst bei Publikum und Kritik einen großen Erfolg aufwiesen, nachher aber um so entschiedener beiseite geschoben worden sind. Denn am Ende geht es in der Kunst wie im Leben mit Gebärden nicht lange. Es muß etwas dahinter stecken. Kuhn

In der Novemberausstellung der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, wird eine Sammlung von 25 Gemälden Erich Heckels aus den letzten fünf Jahren gezeigt: Aquarelle und Handzeichnungen ergänzen die wichtige Ausstellung. Seit der großen Ausstellung im Kronprinzenpalais stellt Heckel zum erstemal wieder kollektiv aus.

ÖSTERREICHISCHE PORTRÄTAUSSTELLUNG 1815—1914

Ähnlich der „Sezession" hat auch das „Künstlerhaus" seine Räume dem „Verein der Museumsfreunde" zur Verfügung gestellt, der hier (gleichzeitig mit der von ihm veranstalteten „Englischen Ausstellung") eine Art Spiegelbild von Hof und Gesellschaft in Österreich in den letzten hundert Jahren zu geben sucht. Ein Bild altösterreichischer Kultur und ihres Verfalles, aufgezeigt an Bildnissen ihrer prominenteren Vertreter.

Das künstlerische Moment tritt in dieser gleichfalls mit halben Mitteln unternommenen Schau, deren beschränkter Umfang bei ihrer lokalen Einstellung verwundert — bloß 269 Leinwände (!) allerdings eine stattliche Reihe aquarellierter Handzeichnungen, Miniaturen und Plaketten —, wie vorauszusehen war, hinter dem kulturhistorischen zurück. Ist doch künstlerisches Verständnis seit jeher nur auf eine kleine Schicht beschränkt gewesen, so daß man oft der Persönlichkeit zuliebe Belangloses bringen mußte. Doch findet man auch so noch manches künstlerisch Bemerkenswerte.

Da sind es vor allem die Bilder von Waldmüller und da wieder die kleineren Gemälde, die durch ihre Anmut und bisweilen auch durch ihre farbige Delikatesse erfreuen. Wie denn auch die anderen Maler des Biedermeier: Lieder, Einsle, Kriehuber, Amerling (ein glänzendes Repräsentationsbild der Fürstin Gabriele Auersperg) und wie sie sonst noch heißen, das malende Österreich auch hier von seiner besten Seite zeigen. Von den Bildnissen der Herrscher (der Kaiser Franz und Ferdinand), die durch ihre affektierte Pose und Gezwungenheit auffallen, heben sich die liebenswerten Gestalten der Frauen aus dem Kaiserhaus vorteilhaft ab: das in Haltung und Farbe ungemein noble Bildnis der Kaiserin Charlotte von Mexiko von J. Pils und das eigenartige (wenn auch hart die Grenze des Kitsches streifende) Bild der Kaiserin Elisabeth von Romako. Lenbach (ein der späteren

Auguste Renoir Die Spanierin mit der Rose. 1919
Leihgabe Pierre Renoirs auf der Renoir-Ausstellung bei Flechtheim

Mätzchen noch entbehrendes Bild der Franziska von Wertheimstein), Leibl (ein mit unvergleichlicher malerischer Sicherheit hingeworfenes Bild der Frau Helene Auspitz), Munkácsy (mit dem sehr eindringlichen, flott gemalten Bild der Gräfin Fesztetics) veranschaulichen in ihren Porträts den Realismus der Siebzigerjahre, während zu gleicher Zeit Canon und Makart (hier sehr verschieden vertreten) die blaue Blume der Romantik suchen. Was an Bildern aus den letzten drei Jahrzehnten zu sehen ist, steht fast durchweg weit unter dem Mittelmaß und kann hier füglich übergangen werden. Poglayen-Neuwall

DRESDEN

Die reichlich hundert Aquarelle und Zeichnungen von Franz Marc in der „Fides" (R. Probst) stellen erneut diesen Frühverstorbenen neben seine noch lebenden Freunde Klee und Kandinsky, die mit ihm ein Königreich fanden. Der ganze Zauber seiner Märchenhaftigkeit ist geblieben, man sieht den Arbeiten das Alter nicht an. Auch dort, wo die Form noch tastend ist oder zu sehr erfunden, bleibt ein instinktsicheres Gefüge von Farben und Formen, denn Marc erschöpfte sich nie im Experimentieren. Etwas von romantischer Poesie im Sinne Friedrich Schlegels steckte in ihm und sicherte den organischen Ablauf und die Kontinuität durch alle Versuche hindurch. Die ratio nähert ihn dem Kubismus, der durch ihn um eine deutsche Variante bereichert worden wäre wie bei Klee, die Mystik rettete ihm die Simplizität der Empfindung, die als sichtbarer Kraftstrom noch in den Abstraktionen kreist. Über allem aber steht die Freiheit seiner produktiven Selbstbespiegelung, die ihn über seine Liebe immer wieder erhebt und den Sinn für den Zusammenhang der Welt weckt. Schon deshalb war Marc kein Spezialist, das Tier war ihm Mittel des Ausdrucks wie anderen der Mensch. Er spielte auf diesem Instrument, aber es wäre wohl kaum das einzige geblieben, das er beherrschte. Die Hälfte der Arbeiten ist aus dem Nachlaß, zwei Drittel so gut wie unbekannt. Ein wesentlicher Abschnitt jüngster Vergangenheit wird in dieser Ausstellung lebendig. Grohmann

HANNOVER

Die Kestnergesellschaft eröffnet das neue Winterhalbjahr mit einer sehr beachtlichen Ausstellung, zu der man sie nur beglückwünschen kann. War schon der Gedanke an sich, eine Übersicht über die europäische Karikatur von etwa 1800 bis zur Moderne zu geben, sehr glücklich und verheißungsvoll, so wird man außerdem noch durch die hohe Qualität des zusammengebrachten Materials auf das angenehmste überrascht. Die Engländer des späten 18. Jahrhunderts mit Rowlandson und John Dogle, der sich ebenbürtig neben den bekanntesten englischen Karikaturisten stellt, machen den Auftakt. Der Hannoveraner Johann Heinrich Ramberg, den man vor einiger Zeit in einer größeren Ausstellung im Provinzial-Museum kennenlernen konnte, reicht mit einigen seiner besten Blätter an sein großes Vorbild auf dem Gebiete der Karikatur, Rowlandson, fast heran. Unter den Franzosen nimmt Daumier das größte Interesse in Anspruch: viele seiner bekanntesten Arbeiten sind in ausgezeichneten Drucken vorhanden. Ihm schließen sich einige erlesene Blätter von Gavarni und Cham an, auch Traviès, Grandville und Decamps fehlen nicht. Dann kommt man zu Toulouse-Lautrec, der mit seinem Geistesverwandten F. Rops zusammengehängt ist. Dann folgen Steinlen, Forain, Leandre und Dugo. In einer Vitrine kann man sich über die karikaturistischen Arbeiten G. Dorés unterrichten. Hosemann, etwas spießig-philiströs, ist, abgesehen von Ramberg, der erste Deutsche. Von W. Busch findet man die farbigen Originalzeichnungen zum Bauer Rüppel und viele kleine Blätter, darunter auch Zeichnungen zu Fips dem Affen. Die drei Zeitschriften: Fliegende Blätter, Jugend und Simplizissimus sind mit allen nennenswerten Mitarbeitern vertreten: so Harburger, Hengeler, Oberländer, Roessler, Thöny, A. Weissgerber, Geis, Heubner, Br. Paul, Schmidhammer, Th. Th. Heine, Rud. Wilke und Gulbranson. In reicher Auswahl ist die Karikatur der neuesten Zeit zusammengebracht, Gross und Dix (wie weit bei ihm das Karikaturhafte geht, mag dahingestellt sein) an der Spitze. Den Schluß machen bekannte Namen, von denen nur einige, wie Zille, Simmel, A. Trier, Kubin, Kobbe, Dolbin, Preetorius, Reimann und Grossmann genannt seien.

Stuttmann

Auguste Renoir — Die Melone. Um 1905

Leihgabe Jean Renoirs auf der Renoir-Ausstellung in der Galerie Flechtheim

KUNST-LITERATUR

ERIK WETTERGEN: MODERNE SCHWEDISCHE WERKKUNST. (Veröffentlichung des Museums zu Malmö.) 1927. Chr. Stoll, Plauen i. V.

Es ist die deutsche durch E. Th. Walter gefertigte Übersetzung der französischen Ausgabe, die wegen ihrer hervorragenden Ausstattung den Grand Prix erhielt. Der edlen Abbildungstechnik entspricht die technische Solidität dieser kunstgewerblichen Arbeiten, die einen Querschnitt durch Schwedens Schaffen auf diesem Gebiete geben, im Text als abhängig vom deutschen Werkbund bezeichnet werden. In dieser Richtung müßten sie aber allmählich freier werden. Denn es herrscht ein Eklektizismus, wenn auch edler Art vor, der auf die Dauer enttäuschen wird. Beinah alle Arbeiten lassen sich auf geschichtliche Vorbilder aus alter Kunst zurückführen. Nicht aber als ikonographische Ableitung, in welchem Sinne alles Geschaffene überhaupt mit Vorstufen zusammenhängen wird, solange die Menschheit lebt. Es handelt sich vielmehr um direkte Rezeption, ob nun Webereien, Glas, Keramiken oder Bucheinbände vorliegen. Die Heimatvereine, meist von Frauen geleitet, stehen noch ganz in der Phase der „Neubelebung des Kunstgewerbes durch alte Vorbilder", die zwar seit Ruskin, wenn auch in wechselnder Verpuppung, herrscht, aber bei uns doch ihrem Abbau entgegen geht. Alles wie beim Stockholmer neuen Rathaus, das sehr anständig in seiner Haltung ist, in zwanzig Jahren aber auch bei denen nicht mehr als „schönster Bau des neuen Europa" gelten wird, die heute den harmlosen Eklektizismus dieser bloßen Übergangsarchitektur noch nicht spüren.

Roh

JULIUS MEIER-GRAEFE: PYRAMIDE UND TEMPEL. Notizen während einer Reise nach Ägypten, Palästina, Griechenland und Stambul. 1927. Ernst Rowohlt, Verlag, Berlin.

Meier-Graefes Buch: Das ist eine Lust der Lektüre. Diesen großen Europäer im Gegenüber antiker Kunst zu erleben, heißt nicht alltäglichem geistigen Genuß opfern. Versunkenheiten alter Geschichte werden lebendig, gewinnen ihr Profil für den modernen Menschen, sobald sie Fühlung haben mit diesem, von aller Wissenschaft unbeschwerten, intuitiven Betrachter, der den feinsten Instinkt für künstlerische Werte besitzt. Die Ägyptologen und die Vertreter klassischer Archäologie können aus diesem unerhört suggestiven Buch eines Mannes, dem wirklich die große Gnade des Schauens zuteil war, nur lernen, wobei es völlig verkehrt wäre, über diese oder jene fachwissenschaftliche Frage zu diskutieren. Es kommt vielmehr auf den Gesamtaspekt an.

Die Wissenschaft ist vielleicht überhaupt nicht berufen, über ein solches Buch zu urteilen, selbst wenn es nach Ansicht der Zünftigen Fehlurteile enthalten sollte, etwa im Hinblick auf die Einstellung des Verfassers zum griechischen Tempel. Viel fruchtbarer für die Erkenntnis ist der Mut, mit dem Meier-Graefe seine Urteile begründet. Diese regen immer an, denn niemand kann diesem temperamentvollen Wahrheitssucher das Recht für seine persönliche Anschauung bestreiten.

Gerade die Kunsthistoriker sollten das Buch lesen. Es zwingt zur Revision überkommener Urteile und ist geistvoll-unterhaltsam von der ersten bis zur letzten Zeile. Meier-Graefe hat als Mensch von schöpferischer Begabung die innere Berechtigung, über künstlerische Dinge zu sprechen und seine eigene Einstellung zu rechtfertigen, die ohne zünftige Voreingenommenheit die des modernen Europäers ist, der die unfehlbare künstlerische Witterung hat.

Meier-Graefe hat dieser Zeit ein Dutzend fundamentaler Bücher geschenkt, die anderes Gebiet berühren als das hier erwähnte. Dennoch halte ich sein letztes Buch für eines der besten, die der Feder dieses geistvollen Schriftstellers entstammen. Es hat die Vollkraft der Verführung für die, die sich ihm anvertrauen.

Biermann

G. D. HOBSON: MAIOLI, CANEVARI AND OTHERS. London. Ernest Benn Ltd. Preis £ 3.13.6.

Vielversprechend beginnt mit diesem ersten Bande eine Reihe von Monographien der Buchbindekunst. Wenn sich die folgenden Arbeiten, von denen Henry Thomas' Spanischer Bucheinband schon angekündigt wird, auf dieser Höhe halten, so wird das Spezialwissen vom Bucheinband einen tüchtigen Schritt vorwärts tun. Hobson, dem als langjährigen Direktor von Sotheby & Co. ein reiches Material an Originalen und Abbildungen durch die Finger gegangen ist, deutet auch schon einen dritten Band an, der dem traditionellen Könige der Büchersammler Grolier gewidmet sein wird. Auch das vorliegende Buch kreist mit seinen Forschungen schon um den im Titel nicht genannten Lieblingshelden: Die norditalieni-

schen „Plaketteneinbände" des Eingangskapitels erweist H. als den Grundbestand der Grolierschen Sammlung. Die „Architektureinbände" des folgenden Kapitels, wie sie Grolier und Maioli besaßen, datiert H. als Pariser Arbeit zwischen 1540 und 1547. Das dritte und wichtigste Kapitel ist Groliers Freunde Maioli gewidmet, über dessen Persönlichkeit bisher völliges Dunkel lag. H. gruppiert die 89 ihm bekannten Maioli-Bände in sieben stilistisch und chronologisch scharf geschiedene Gruppen und gewinnt daraus als Zeit und Ort der Sammlung: Paris zwischen 1550 und 1565, als Besitzer einen französischen Staatsmann mit italienischem Einschlag und im Begriff, das „ignoramus" für den Namen zu bekennen, erfährt er von dem großen Pariser Buchkenner Seymour de Ricci Maiolis wirklichen Namen — Thomas Mahieu, 1549 bis 1560 Generalsekretär der Katharina von Medici, später Trésorier de France, grade wie sein Freund Grolier. Nicht minder umsichtig und scharfsinnig zerstört H. im Schlußkapitel endgültig die vom berüchtigten Bücherfälscher Libri ersonnene Canevari-Legende und macht als Besitzer dieser 104 ihm bekannten römischen Renaissancebände Pier Luigi Farnese, den Sohn Pauls III., wahrscheinlich, an dessen Hofe zu Piacenza Antonio Filareto lebte, den H. als Besitzer von neun gleichförmigen Medailleneinbänden ebenfalls erweisen kann. Die mit meisterhafter Akribie hergestellten Listen der 224 Bucheinbände, die 64 z. T. farbigen Tafeln und der sorgfältige Druck vollenden den Eindruck des vorbildlichen Werkes.

Homeyer

Altenberger Altar von Ludwig Juppe
Versteigerung der Sammlung Ludwig Marx, Mainz, am 6. Dezember bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M.

C. Pissarro
Aus der Sammlung Dr. v. Licht, Wien. Versteigerung bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., am 7. Dezember

SAMMLER UND MARKT

BERLIN

Schon im letzten Heft wurde auf die Auktion der Möbel und Gemälde aus den Sammlungen Freiherr von Gemmingen, Professor Voß und anderem Privatbesitz hingewiesen, die am 23. November bei Paul Cassirer stattfinden wird. Es handelt sich um niederländische Bilder, Kleinplastik, Bronzen, Porzellane und um gestickte Samtkaseln des 15. Jahrhunderts. Von den Bildern nenne ich Coypel: „Triumph der Amphitrite"; Joos van Craesbeeck: „Der Geldzähler"; eine romantische Gebirgsgegend, wahrscheinlich von Josef Anton Koch; Huchtenburg: zwei Schlachtdarstellungen; Porcellis: „Seestück," bezeichnet und datiert 1622; Salomon van Ruysdael: „Flußlandschaft im Winter" (Expertise von Bode). Unter den Kaseln mehrere italienische, deutsche und niederländische des 15. Jahrhunderts, mit figürlicher Stickerei.

Am 22. November wird die Porzellansammlung André Kirchberger, Ems, ebenfalls bei Cassirer, versteigert werden. Vertreten sind die Fabriken: Ansbach, Frankenthal, Fulda, Gotha, Höchst, Ludwigsburg, Meißen, Nymphenburg, Veilsdorf und Wien. Wir nennen: von Frankenthal den „buckligen Policinell", Modell von Lanz, aus der Sammlung Buckardt; von demselben ein „Liebespaar in der Laube", Ausformung um 1755 bis 1759, Bemalung um 1785; von demselben, ebenfalls aus der Sammlung Buckardt: „Pierrot"; von Lück Gesellschaftsgruppe: „Allegorie auf den Geruch" um 1760; von demselben Gesellschaftsgruppe: „Die vier Jahreszeiten" um 1770. Höchst: „Musikantenfamilie," Modell von Melchior um 1775; „Schäfergruppe" von Melchior, 1770. — Ludwigsburg: „Spinettspielerin," Modell von Wilhelm Beyer um 1765; „Die vier Jahreszeiten" um 1765. Meißen: „Figur aus der italienischen Komödie," Modell von Peter Reinicke, 1745; „Dottore" von Peter Reinicke, 1743/44; von demselben der „Scapin" und der „Pantalone". Besonderen Hinweis verdient auch der Nachlaß Rudolf Philipp Goldschmidt, Berlin, der am 22. und 23. November an der gleichen Stelle ausgeboten wird. Derselbe enthält erstklassige Keramik, Steinzeug, Fayencen, Porzellan, Bronzen und Arbeiten aus Kupfer und Messing, Skulpturen aus Holz, Elfenbein, Stein, Miniaturen, Arbeiten aus Silber, Zinn, Kupfer, Möbel und Textilien, Gemälde und Zeichnungen. Unter den Bronzen: „Eine knieende Frau" von Giovanni da Bologna, ein „Springendes Pferd" von demselben Meister, desgleichen ein „Schreitender Stier". — Unter den Möbeln: Rokokoschrank, süddeutsch, Mitte des 18. Jahrhunderts. Vitrinenschrank, Polisanderholz, Holland, 18. Jahrhundert; Rokokokommode, Mitte des 18. Jahrhunderts. K

DIE SAMMLUNG HULDSCHINSKY BEI PAUL CASSIRER

Im Frühjahr wird die bedeutendste Berliner Privatsammlung bei Cassirer versteigert werden. Eine europäische Angelegenheit. Niemals in der Geschichte des Berliner Kunsthandels kam eine solche Kollektion auf den Markt. Weder die Sammlung von Kaufmann noch die des Konsul Weber können sich mit ihr vergleichen. Wir behalten uns die ausführliche Würdigung für ein anderes Mal vor; wird es sich doch um Bilder von Rembrandt,

Franz Hals, Botticelli, um Renaissancemöbel allerersten Qualität, Renaissancebronzen, um italienische, holländische und französische Bilder von ganz großem Range handeln. Berlin wird mit dieser Vente in die erste Reihe der großen Kunstplätze einrücken. K

*

Am 29. November findet bei Rud. Lepke eine Versteigerung von Antiquitäten statt. Die Gegenstände stammen in der Hauptsache aus drei Wiener Privatsammlungen, während ein Stoß von wertvollem alten Porzellan, hauptsächlich Meißener, aus einer Hamburger Privatsammlung kommt. Unter den Möbeln seien genannt ein holländischer Kabinettschrank der Spätrenaissance, mehrere französische Kommoden, darunter eine mit der Signatur des Ebenisten A. Fleury, ein schöner französischer Schreibschrank, ein reich geschnitzter und intarsierter holländischer Tulpentisch des 18. Jahrhunderts, ein ebenfalls holländisches Lackbureau mit prachtvollem Bronzebeschlag aus der Zeit um 1700. Unter dem Porzellan sind hervorzuheben der Schwarzburg-Rudolstädtische Bärenwillkomm mit einer Widmungsinschrift von 1749, eine bisher unbekannt gebliebene Arbeit Kaendlers und ein paar frühe AR-Vasen mit gelbem Fond. Neben verschiedenen Renaissancebronzen verdient ein Bergmann von Meunier, Künstlerexemplar auf vom Meister entworfenem Sokkel, Erwähnung. An Arbeiten der Kleinkunst sind schöne Email- und Porzellandosen und ein halbes Dutzend bronzevergoldete Taschenuhren zu nennen. Dazu eine Abteilung ostasiatisches Porzellan und Perserteppiche.

Paolo Vergos Altarflügel
Versteigerung der Sammlung Prof. Dr. Georg Voß, Berlin am 23. November bei Paul Cassirer

Am 6. Dezember folgt an der gleichen Stelle die Nachlaßversteigerung Professor Ernst Körner, die einige Hauptbilder dieses Meisters, ägyptische und orientalische Ansichten und auch die große Darstellung der Alhambra mit der Sierra Nevada von 1883, enthält. Körner war Zeit seines Lebens auch Sammler und bevorzugte zeitgenössische Berliner Werke. Hier sind zu nennen Arbeiten von Steffeck, Eschke, Biermann, Albert Brendel, Hertel, Harrach, Knaus, Douzette, Jacob, Gentz, Eduard Hildebrandt. Von den neueren Meistern gibt es Arbeiten von Dettmann, Ury, Liebermann, Hübner. Unter den älteren Meistern fällt eine große venezianische Ansicht von Nerly besonders auf. Die gleichfalls zum Ausruf gelangende Wiener Sammlung bringt eine große Anzahl Defreggerscher Werke unter den Hammer, unter ihnen Hauptstücke wie „Zur Gesundheit", „Der Verdacht", dazu eine sehr schöne, reich staffierte Frühlingslandschaft von Thoma aus dem Jahre 1910 und bedeutende Werke von Lenbach, Fr. Kaulbach, Zügel, Thedy, Andreas Achenbach, Bracht, Claus Meyer, Stuck, Trübner und einige französische Werke von Courbet, Vollon, Troyon.

FRANKFURT a. M.

Die Versteigerung der Sammlung Ludwig Marx bei Hugo Helbing in Frankfurt am 6. Dezember wird manches wertvolle und auch kunstgeschichtlich inter-

Fayence-Kännchen. Delft, um 1700
Schüssel. Osmanische Halbfayence / Kanne. Halbfayence mit Tulpenornament
Klein-Wien, 17. Jahrh. Sämtliche aus der Sammlung von Lanna
Nachlaß Rudolph Philipp Goldschmidt, Berlin / Versteigerung am 22. und 23. November
bei Paul Cassirer, Berlin

essante Stück wieder einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis bringen. Neben einer stattlichen Reihe charaktervoller Einzelbildwerke, einem reichen Bestande an Gemälden, rheinischem Steinzeug und Silber sieht man auch einige zum Teil noch komplette Altarschreine. Über den hier abgebildeten St.-Annen-Altar seien einige Worte gesagt: Das Kunstwerk stammt aus der Kirche des Klosters Altenberg a. d. Lahn. In sechs anmutig gefüllten Hochrelieftafeln ist mit liebenswürdiger Erzählerkunst die Geschichte der Hl. Anna von ihrer Hochzeit mit Joachim bis zum Tempelgang ihrer Tochter Maria dargestellt. Auf der Darmstädter Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein" vertrat der Altar eine äußerst merkwürdige Spielart der nordöstlichsten Erzeugnisse des mittelrheinischen Kunstgebietes. Er ging dort unter dem Namen Ludwig Juppe, dem Marburger Hauptmeister um die Wende des 15. Jahrhunderts. Juppe ist in der Monographie Hans Neubers über diesen Künstler (Marburg a. d. Lahn, 1915) mit einleuchtenden Gründen als Glied der Calcarer Bildhauerschule festgestellt. Die charakterliche Umfärbung und die Einbindung in mittelrheinisches Gefühlsmilieu, die der Calcarer Stil schon in einigen der späteren Werke Ludwig Juppes erlebte, ist in dem Altenberger Werk, das sicher einem Meister angehört, der Juppe eng verbunden war, noch weiter und zur Vollendung geführt. Die Aufteilung des Schreinkorpus in mehrere kleine, mit vielfigurigen Reliefdarstellungen geschmückte Felder, von denen die mittleren erhöht sind, ist im Prinzip noch die des niederrheinischen Altartyps. Auch in der Raumgestaltung der einzelnen Felder, der Zusammenstellung der Figuren, in ihrer Tracht und ihrem Typus erweist sich die Nähe Ludwig Juppes aufs deutlichste. Die große Vereinfachung aber, die der komplizierte Juppesche Kompositionsapparat erfährt, die wärmere Gefühlshaltung der Figuren, die weichere, im einzelnen mehr malerische Formengebung, deutlich sowohl in der Gewandbehandlung wie auch besonders in dem breit aufgelösten dekorativen Rankenwerk, das die Felder abschließt, offenbart sich eine Versüdlichung, die als persönliches Werk eines bodenständig mittelrheinischen Meisters

anzusprechen ist, der durch einen unmittelbaren Kontakt mit der niederrheinischen Quelle des Stiltyps, so wie Juppe, nicht belastet war. In seiner Eigenschaft als Repräsentant mittelrheinischer Grenzkunst liegt der besondere kunstgeschichtliche Wert des Altenberger Altars. Auch seine leicht faßbare und sympathische Sammlerqualität dürften für die Versteigerung guten Erfolg versprechen.

Peter Metz

Ebenfalls bei Hugo Helbing in Frankfurt wird sodann am 7. Dezember die Handzeichnungsammlung des Staatsrates Dr. Stefan von Licht, Wien, versteigert. Sie enthält neuere und alte Meister. Von besonderem Interesse sind eine Reihe französischer Arbeiten, so ein Aquarell von Gauguin, farbige Blätter von Monnier, Daubigny, Forain, Troyon, charakteristische Stücke von Guys, Bracquemont, Delacroix, Millet, Gavarni, Corot, Pissarro usw.

Große Chinesengruppe
Ludwigsburg, um 1760–65 / Porzellansammlung André Kirchberger, Ems. Versteigerung am 22. November bei Paul Cassirer, Berlin

Von den Deutschen des 19. Jahrhunderts seien Arbeiten von C. D. Friedrich, Schwind, Richter, Busch, Trübner besonders genannt. Bedeutender noch sind die alten Meister vertreten. So gibt es von Rubens eine seltene Kreidezeichnung mit einem Frauenkopf. Ferner Arbeiten von Tiepolo, Cambiaso, Baroccio, Guercino. Von den Holländern sind die Rembrandtschüler und andere mehr zu nennen.

Die Hauptbestände dieser von einem feinsinnigen Sammler erworbenen Blätter tragen Vermerke und Stempel berühmter alter Sammlungen, vor allem des bekannten Forschers Wurzbach sowie Klinkosch u. a., über die der Katalog genaue Auskunft gibt.

Der Katalog ist bearbeitet von Dr. Edmund Schilling. n

Am 22. November bei F. A. C. Prestel, Frankfurt, und an den folgenden Tagen Handzeichnungen alter, neuerer und moderner Meister, Kupferstiche und Radierungen und einige Gemälde und Handzeichnungen aus dem Nachlaß eines Frankfurter Kunstfreundes. Wir weisen nochmals auf diese Sammlung hin, die u. a. die herrliche Handzeichnung Rembrandts „Grablegung" enthält. Von Parmegianino ein besonders schönes Stück. Von Rubens eine eindrucksvolle Pferdestudie, von Hans Thoma eine Gartengesellschaft, von Manet eine ganz einfache Marine, von Cézanne Studie nach einem Toten, Kopf und zwei Hände. K

KÖLN

Gemälde alter Meister werden am 1. Dezember bei Math. Lempertz versteigert, hauptsächlich gute Niederländer des 17. Jahrhunderts aus deutschem und ausländischem Besitz, darunter Werke von Salomon von Ruisdael, Jan van Goyen, Jan Steen, Albert Cuyp, Adrian van Ostade, D. Teniers d. J., Jan Fyt, Nicolaus Maes, A. van Everdingen, W. v. d. Velde II, Pieter Wouwermann. — Besonders hervorzuheben sind in dieser Kollektion zwei signierte und 1648 datierte Bildnisse des Albert Cuyp, eine von Bode als authentisch bezeichnete Landschaft von S. Ruisdael, ein voll bezeichneter A. van Ostade, eine von Max J. Friedländer bestätigte Jagdbeute von Jan Fyt, zwei signierte Bildnisse von Nicolaus Maes, eine signierte Landschaft von A. van Everdingen, ein prachtvolles großes Waldbild von J. v. d. Hagen. — Mit bedeutenden Werken vertreten sind ferner zahlreiche Niederländer mittlerer Marktgeltung, denen sich auch manches Deutsche aus dem 17. und 18. Jahrhundert anschließt.

MÜNCHEN

Versteigerung der Gemäldegalerie Zickel, München-Berlin, am 26. November bei Hugo Helbing. Dem Kreis um Leibl hat Zickel seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Von Leibl selbst ist das „Bildnis der Frau Stadtbaumeister Clef", aus seinem Kreise sind W. Trübner, Ch. Schuch, J. Sperl, Th. Alt, Ph. Helmer, R. Hirth du Frênes zu nennen. Karl Haider ist mit drei Bildern vertreten; das große Bild von Hans Thoma „Beschauliches Dasein" ist von den Ausstellungen her bekannt. Von dem Schauspieler Römpler hat Thoma ein sehr gutes Porträt geschaffen. Der Trübner-Schüler und Thoma-Freund, Albert Lang, ist mit einer stark an Thoma anklingenden Arbeit „Fischende Knaben" zu erwähnen. Von Corinth ist außer vier figürlichen Motiven eine landschaftliche Darstellung „Buchenwald" zu nennen; ebenso von M. Slevogt eine Landschaft „Sonnenuntergang". Weiter seien genannt: J. F. Overbeck, F. Krüger, H. Steffeck, A. Feuerbach — von diesem das erst später bekannt gewordene Bild „Orlando und Angelica" — J. G. Dillis, K. Rottmann, C. Spitzweg — mit zwei Bildern größeren Formates „Auf der Alm" und „Venezianisches Fest", A. Lier, E. Schleich, Fritz Baer, K. Heffner, Ch. Hoguet, Jul. Lange, R. v. Poschinger, Aug. Seidl, J. Wenglein, Toni von Stadler. Aus der Piloty- und Ramberg-Schule sind F. v. Defregger, W. v. Diez, A. von Keller, G. v. Max zu nennen. Der Frankfurter Otto Scholderer mit zwei „Wild-Stilleben" und H. v. Zügels „Wächter" sind noch aus dem interessanten Bestand der Zickelschen Galerie hervorzuheben.

Am 9. Dezember gelangt bei Hugo Helbing die Sammlung des verstorbenen Universitätsprofessors Helfreich, Würzburg, zur Auktion. Den Kern derselben bildet eine stattliche Anzahl von Werken deutscher Plastik aus dem 15. bis 18. Jahrhundert. Unter diesen ist die Zeit um 1500 wieder am reichsten vertreten, und zwar mit meist stehenden Madonnen — aus Bayern, Franken, Schwaben, vom Mittel- und Oberrhein. Ein Marientod mit der im Sterbebett liegenden Madonna — wohl schwäbisch um 1500 — sei besonders hervorgehoben. Die Anna-selbdritt-Gruppe kommt in den verschiedensten Varianten vom 16.—18. Jahrhundert vor. Ein Hauptstück des 18. Jahrhunderts ist der lebensgroße Heilige Bischof der Würzburger Schule in schöner alter Fassung. Unter den Gemälden finden sich deutsche und italienische Werke des 17. und 18. Jahrhunderts.

Gesellschaftsgruppe: Allegorie auf das »Gefühl«. Frankenthal, um 1762—65
Porzellansammlung André Kirchberger, Ems
Versteigerung am 22. Nov. bei Paul Cassirer, Berlin

Im Anschluß an diese kommt am 9. und 10. Dezember die Sammlung des ebenfalls in Würzburg ansässigen Herrn Broili zur Versteigerung. Ein Hauptgebiet ist Porzellan, und zwar vor allem Meißen. Hier finden sich frühe Heroldmalereien in Gold oder Farben, sowie die schönen Blumenmalereien der 40er Jahre. Von barocken Kändlerfiguren finden sich u. a. der Kavalier im Domino, der Jäger mit angelegter Flinte und zwei weibliche Heiligenfiguren. Sehr stark sind auch die Erzeugnisse der Thüringer Manufakturen vertreten, z. B. Gotha und Veilsdorf, Limbach (darunter Europa und Afrika aus der Erdteilserie), Volkstedt, Wallendorf. Der Qualität und der Zahl nach ist die Dammer Fabrik hervorragend repräsentiert. Es handelt sich um die bekannten, nach Höchster Modellen Melchiors ausgeführten Gruppen und Einzelfiguren in reizvoller Bemalung, u. a. seien erwähnt: Die große Gruppe des chinesischen Kaisers, Die Savoyardengruppe sowie die Folge der Janitscharenmusik. Von den süddeutschen Fabriken sind nur Proben vorhanden, z. B. Ansbacher, Nymphenburger und Frankenthaler Geschirr sowie einiges Figürliche von Ludwigsburg und Höchst.
Der illustrierte Katalog ist durch ein Vorwort von Professor Dr. Lill vom Bayerischen Nationalmuseum eingeleitet.

WIEN

Nachdem ich mich bei der Ankündigung der Versteigerung des Mauthner-Markhofschen Nachlasses (die am 22. bis 24. November bei Glückselig stattfindet) mit der Wiedergabe dürftiger mündlicher Mitteilungen begnügen mußte, die sich im wesentlichen auf die neueren Bilder bezogen, ist nunmehr der Versteigerungskatalog erschienen, der Einsicht in die bemerkliche Sammlung alter Bilder, die vorzugsweise dem 16. und 17. Jahrhundert angehören, gewährt. So enthält sie an älteren Niederländern einen Schmerzensmann von der Art des Quentyn Massys, eine Madonna mit Kind von Jan Gossaert (Mabuse), an niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts: Bildnisse von Mierevelt und Slingeland, einen Charakterkopf von Brouwer, Mythologien von Th. van Thulden, dem Sammetbreughel, H. van Baalen, C. van Poelenburgh, Genrebilder von Dirck Hals, Ochtervelt, Fr. Mieris, D. Rykkaert, Landschaften (darunter auch Marinen) mit und ohne Staffage von Jan van Goyen, H. van Averkamp, Jacobus Storck (eine interessante Ansicht von Amsterdam), C. G. Decker, Cl. Molenaer, Jan Asselyn, Ph. Wouwerman, Jan Porcellis, L. Backhuyzen u. a. m. Gegenüber der Menge niederländischer Arbeiten treten die übrigen in der Sammlung vertretenen Nationalitäten an Zahl und Qualität stark zurück. Es ist dies von den Italienern ebenso wie von den deutschen (bzw. österreichischen) Malern zu sagen, von denen Januarius Zick mit einer effektvollen Kreuzigung vertreten ist. Unter den wenigen Franzosen fällt ein monumentales Gemälde von Ph. de Champaigne auf, Venus und Adonis darstellend. Über die beiden N. Poussin zugeschriebenen Bilder läßt sich nach den Abbildungen kein rechtes Urteil gewinnen. P.-N

★

AMSTERDAM

Da wir die Preise der Versteigerung der Sammlung James Simon in Amsterdam ausführlich in der Beilage bringen, so seien hier nur einige allgemeine Bemerkungen gemacht. Die Tatsache, daß neben dem holländischen der große deutsche Kunsthandel teilnahm, war ausschlaggebend für die Preisbildung. Vor allen wurden die besonderen Qualitäten der Holländer sehr hoch bewertet. Bezeichnend in der Hinsicht war der Preis für den Jan van de Capelle, ein Seestück so recht im englischen Geschmack — es befand sich früher in einer Londoner Sammlung — das für den sehr hohen, fast sensationellen Preis von 72000 Gulden von Knoedler für England erworben wurde. Der schöne Herkules Seghers dagegen blieb für 78000 Gulden in Amsterdam. Sehr gut bezahlt war der Koninck mit 41000 Gulden. Die Plastiken waren ausgesprochen „fest". Viel besprochen wurde der Ankauf der herrlichen, polychromen Terrakotta-Madonna von Matteo Civitali durch die Firma Goldschmidt-Heilbronner mit 30500 Gulden. Die Tapisserien nahmen ihren Weg nach Amerika, und zwar die vier „Pflanzentier"-Teppiche, flämisch, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts für 44000 Gulden und der große Figurenteppich, flämisch um 1500, 241 × 290 cm mit 31000 Gulden. K

★

HANS GOLTZ †

Unvermutet ist in Baden-Baden am 21. Oktober der Münchner Kunsthändler Hans Goltz im Alter von 55 Jahren gestorben. Sein Leben war Drang nach vorwärts, Aktivität ohne Hemmung. Was er speziell für die moderne Kunst in München geleistet, wird einmal ein sehr ehrenvolles Blatt im Buch der Geschichte füllen. n

BERLIN

Hugo Helbing, Berlin W 10, Matthäikirchstraße 12, stellt vom 11.—15. November die wichtigsten Gemälde der Galerie Zickel, München, aus, die auf Seite 717 näher gekennzeichnet sind.

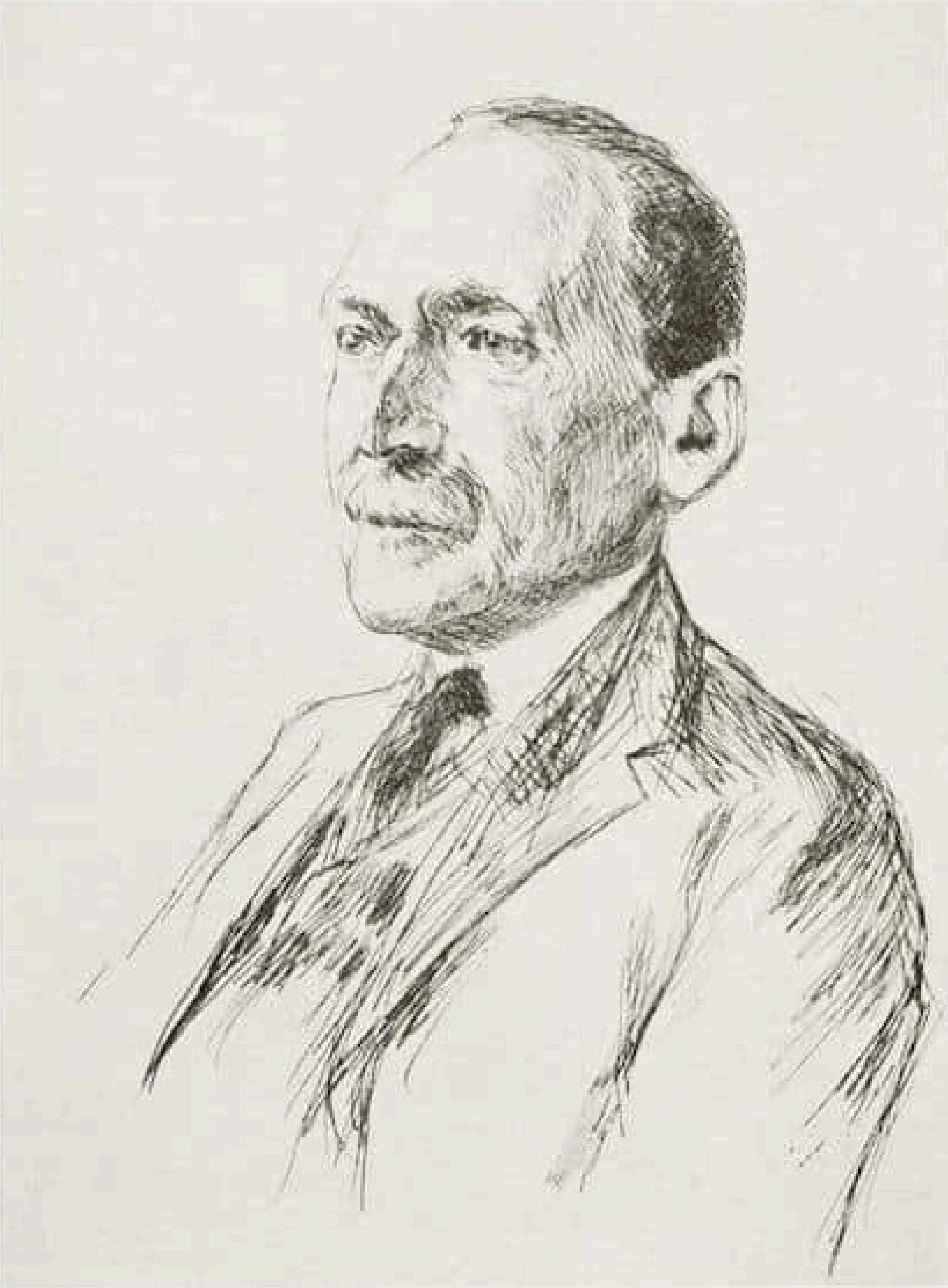
MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett, Briennerstraße 10 (Leitung: G. Franke), hat seinen Ausstellungsräumen für Graphik und Handzeichnungen im gleichen Hause eine kleine Galerie angeschlossen, in der Gemälde aus dem Besitz des Kabinetts von Munch, Beckmann, Ensor, Heckel, Kerschbaumer, Marc u. a. ständig gezeigt werden. Von besonderem Interesse dürfte eine ganz unbekannte Frühlingslandschaft von Munch sein, die 1904 im Park des Linde-Hauses entstanden ist und auf den großen Munch-Ausstellungen in Mannheim und Zürich nicht vorhanden war.

Die Mannheimer Kunsthalle erwarb durch das Graphische Kabinett, München, das Gemälde „Pierette und Clown" von Max Beckmann, womit der Künstler nunmehr durch drei Gemälde in Mannheim vertreten ist. n

ÜBER DAS WESEN DER KENNERSCHAFT

VON MAX J. FRIEDLÄNDER



Max Liebermann   Bildnis Max J. Friedländer. Radierung
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Immer dieselbe Frage wird dem »Kenner« gestellt, die Frage, wer der Autor des Kunstwerkes sei. Die Verpflichtung, diese Frage zu beantworten, bestimmt die Betrachtungsweise und das Verhältnis zum Kunstwerke, fördernd sowohl wie schädigend.

Dieses Bild ist von dem Meister A, weil es von gleicher Art zu sein scheint wie anerkannte, gesicherte, beglaubigte Werke von jenem Meister. So das Gerippe der Antwort, so das Ziel des Studiums. Als der nächste und bequemste Weg zu diesem Ziele scheint sich Konfrontierung zweier Bilder zu bieten. Das Werk, das »bestimmt« werden soll, neben der unbezweifelten Schöpfung eines Meisters, mit Gelegenheit zu genauer Vergleichung: eine mehr zuverlässige, eher Erfolg versprechende Methode scheint es nicht zu geben. Die Vergleichung eines Bildes mit einem anderen, worauf sich strebsame Anfänger zu versteifen pflegen, führt häufig vom Ziel ab. Aus Erfahrung bin ich mißtrauisch gegen die Ersprießlichkeit solcher Vergleichung. Überzeugt von der Identität der Autoren und im Eifer, Ungläubige zu meiner Meinung zu bekehren, habe ich öfters zwei Bilder nebeneinandergestellt, zumeist mit dem Ergebnis, daß ich die Zweifler nicht überzeugen konnte und sogar selbst in meiner Sicherheit erschüttert wurde.

Zwei Werke von einem Meister sind ungleich aus mehr als einer Ursache, in mehr als einem Sinne. Sie sind ungleich, weil Thema, Aufgabe, Format, Maßstab, Gestaltungsabsicht, Stimmung, sowie seelischer und körperlicher Zustand des Schaffenden in jedem Fall anders waren als in jedem andern, dann aber auch — und dies wird zumeist gar nicht beachtet —, weil jedes Bild in individueller Weise gealtert vor uns steht. Vorausgesetzt, zwei Bilder wären ganz

gleichartig aus der Hand des Meisters hervorgegangen, so haben sie sich im Aussehen mehr und mehr voneinander getrennt, wie Zwillinge, die bald nach der Geburt nicht voneinander zu unterscheiden sind, sich aber in späteren Jahren kaum noch ähnlich sehen. Das eine Bild hat sich in dieser, das andere in jener Weise verändert, da Luft, Licht, Temperatur hier diese, dort jene chemische Zersetzung des Farbkörpers verursacht haben. Dann das Firnissen, Reinigen und Verputzen. Jedes Bild hat seinen eigenen Leidensweg zurückgelegt. Man mache die Probe und stelle zwei Bilder nebeneinander, die nachweisbar ungefähr gleichzeitig von einem Meister geschaffen worden sind: die Verschiedenheit wird zumeist verblüffen und verwirren. Nicht nur in der farbigen Gesamterscheinung werden die Gemälde voneinander abweichen, sondern auch in der Formensprache. Die Zersetzung der Materie hat Zeichnung und Modellierung verwandelt. Das mehr oder weniger dichte, bald zarte, bald kräftige Netz der Sprünge hat die Fläche »malerisch« aufgelockert, die Grenzen bewegt, die Modellierung geschwächt in unendlich vielen Graden und Arten. Die Sprungbildung ist abhängig von den Eigenschaften des Kreidegrundes, der Malmittel und der Malweise und insoweit einer Periode, bis zu einem gewissen Grade sogar einem Meister eigentümlich, aber auch Licht, Temperatur und Klima haben den Farbkörper gezeichnet, also Kräfte, die von des Meisters Arbeitsweise unabhängig, auf den Bestand und das Aussehen des Werkes eingewirkt haben.
Endlich der Eingriff der Restauratoren, in deren undurchsichtigem Tun sich der wechselnde Geschmack und die konstante Stupidität von Jahrhunderten betätigt haben. Es gibt kaum ein altes Bild, dem nicht mit Zutat, Verschleierung oder Steigerung naive Dreistigkeit und verschmitzte Scharlatanerie irgend etwas angetan hätten.
Zwei Bilder eines Meisters sind von gleicher Art, als von einer Individualität geschaffen. Ein Anders-Sein und ein Anders-Geworden-Sein ist stets zu erwarten und in Rechnung zu stellen.
Vergleiche ich nun zwei Bilder, so entsteht die Gefahr, daß die Verschiedenheiten der Oberfläche stärker wirken als die tiefer liegenden Eigenschaften, als die Merkmale der schöpferischen Persönlichkeit. Es ist durchaus nicht der Fall, daß diejenige Gleichartigkeit, aus der die Identität der Autoren evident wird, gerade bei genauer Vergleichung zweier Bilder deutlich hervortritt.
Diese pessimistische Feststellung könnte als Resignation gedeutet werden. Ich glaube aber nicht als »Kenner« abdanken zu müssen, meine vielmehr, daß die innere Sicherheit in bezug auf die Autorschaft auf anderem Weg als durch unmittelbare Vergleichung zweier Bilder zu erreichen sei.
Wenn ich die Werke Memlings, im besonderen die inschriftlich gesicherten, »kenne«, nämlich ihrer Betrachtung viel Zeit gewidmet habe, wenn ich sie wieder und wieder aufgesucht, geprüft und genossen, bald so, bald anders vorbereitet, bald von dieser, bald von jener anderen Kunst her mich ihnen genähert habe, so verfüge ich über eine Gesamtvorstellung, die mich befähigt, ein auftauchendes Bild Memlings ohne weiteres als ein solches zu »bestimmen«. Es ist, wie wenn ein Schlüssel in sein Schloß stößt. Die Gesamtvorstellung umfaßt das Wesentliche, das für mich Wesentliche der Persönlichkeit, enthält aber keine Liste mitteilbarer Eigenschaften. Es ist erstaunlich, wie wenig man von einem Meister weiß, den man »kennt« und wiedererkennt.

Botticelli — Segnender Christus. Um 1480
Detroit, Museum

Die Kennerschaft beruht auf dem Gedächtnis, aber nicht auf »mémoire«, sondern auf »souvenir« — nach Bergsons Terminologie — das heißt nicht auf der Erinnerung an beobachtete Formtatsachen, vielmehr auf dem Wiederauftauchen von Gefühlsregungen. »Dies habe ich schon einmal empfunden, dieser optische Reiz trifft mich nicht zum ersten Male«. Um ein Sich-Entsinnen handelt es sich. Wenn der neue Eindruck in die Spur eines alten fällt, erwacht der alte Eindruck in seltsamer Lebhaftigkeit.
Verhältnismäßig leicht ist es darzutun, daß Messen, Notieren, Registrieren der Formtatsachen niemals zu dem entscheidenden Urteile befähigen. Mindestens kann durch mitteilbare Argumente nicht zwischen Original und Kopie, zwischen Vorbild und Nachahmung unterschieden und, was wir mit dem vagen Ausdruck »Qualität« bezeichnen, nicht erfaßt werden.
Schwerer ist es darzutun, daß die Erinnerung an Gefühlserlebnisse dem Ziele näher bringt. Was hat meine Phantasie behalten? — Die erregenden Vorgänge. Der Ausdrucksenergie eines Kunstwerkes entspricht seine Eindruckstiefe. Vieles

habe ich vergessen; eine Bewegung, eine Geste, ein Komplex von Formen und Farben, in dem sich die schöpferische Persönlichkeit glücklich und eigentümlich offenbart hat, ist haften geblieben als ein erlebtes und genossenes, nicht als ein verstandesmäßig gebuchtes Merkmal. Ein Erinnerungsbild von dieser Art ist in mir produktiv geworden, so daß ich Äußerungen jener schöpferischen Persönlichkeit, die ich mit leiblichem Auge nie erblickt habe, hervorzubringen vermag.

Mit wissenschaftlicher Feststellung etwa in bezug auf den Farbstoff, den ein Maler verwendet habe, kommt man nicht weit, da ja seine Schüler und Nachahmer, im besonderen seine Ateliergenossen, technisch nicht anders als er gearbeitet haben. Wenig nützt es, eine Farbennuance nach irgendwelcher Tabelle zu notieren. Nicht auf chemisch oder optisch konstatierte Beschaffenheit kommt es an, die man übrigens aus den oben angedeuteten Ursachen zumeist gar nicht festzustellen vermag, sondern auf die Funktion der Form und der Farbe. Und als Ausdruckswert hängt jeder Teil zusammen mit anderen Teilen und dem Ganzen. Die Analyse zerstört den Zusammenhang, von dem die ästhetische Wirkung ausgeht. Die schöpferische Persönlichkeit äußert sich bald so, bald anders, sie bevorzugt in einem Falle Formen und Farben, die sie im anderen Falle beiseite läßt; was sie festhält und durch alle Wandlungen bewahrt, den Rhythmus ihres geistigen Wesens, ihr unzerstörbares Temperament erfassen wir, indem wir uns einfühlen in ihre Gestaltungsabsichten, indem wir ihr Schaffen miterleben und vordringen zu dem konstanten Kern, von dem die mannigfaltigen Äußerungen ausstrahlen. Freilich: ein festes und dauerndes Zentrum der Persönlichkeit mag nur in unserer Einbildung bestehen. Aber: nur soweit die Wirklichkeit diesem Wahn entspricht, reicht die Aktion der Stilkritik. Subjektiv ist schon das Beobachten des einzelnen Kunstwerks, wieviel mehr meine Gesamtvorstellung, weil ja individuelle Neigungen und Vorurteile Zeit gehabt haben, den objektiven Anteil an den Blickerlebnissen zu färben. Was ich erblicke, ist subjektiv, wessen ich mich entsinne, doppelt subjektiv.

Die Kenner sind oft Snobs der Gelehrsamkeit, trachten deshalb nach objektiver Beweisführung und suchen den Anschein zu erwecken, als ob sie durch gedankliche Kombination oder durch Feststellung meßbarer Merkmale in gründlichem und schwierigem Studium die Wahrheit entdeckt hätten. Erfahrungsgemäß verdanken sie ihr bißchen Erkenntnis dem reproduzierenden Talent. Freilich kann man das Instrument schärfen. Je mehr wir wissen, um so mehr sehen wir. Alles, was wir gelesen haben, alle gedanklichen Kategorien, die, nach denen die Kunstgestaltung geordnet worden ist, wirken mit beim Beobachten, beim Sich-Entsinnen, bei Bildung der Gesamtvorstellung. Aber: der Kenner ist in ähnlicher Lage wie der Schauspieler oder Sänger, die beim Spielen und Singen nicht an die Ratschläge ihrer Lehrer, nicht an den Bau ihres Kehlkopfes denken dürfen. Das Lernbare muß erledigt und überwunden sein.

Die Bilderkenntnis hat viel gemein mit der Menschenkenntnis. Wir kennen einen Menschen, mit dem wir jahrelang in Vertraulichkeit verkehrt haben, ohne daß wir uns jemals seine Gestalt und seinen Charakter klargemacht haben. Wir sind außerstande, Fragen nach seiner Nasenform oder Haarfarbe zu beantworten. Und unsere Verlegenheit, wenn wir über seinen Charakter aussagen sollen, gipfelt in der Antwort: Charaktere gibt es in Romanen, nicht

aber in der Wirklichkeit. Ein Detektiv dagegen, der zweckhaft unseren Freund beobachtet hat, beantwortet alle Fragen mit überheblicher Sicherheit. Wir vermögen nichtsdestoweniger, was der Detektiv nicht kann, den Freund von weitem und im Halbdunkel zu erkennen, und wir sagen richtiger voraus als der Detektiv, was der Freund in dieser oder jener Lage tun werde.

Daß ein Produkt des Menschengeistes teilhat an der Kompliziertheit des Menschengeistes und nicht weniger dunkel, beweglich und unmeßbar ist als sein Erzeuger, kann nicht wundernehmen.

Subjektiv in hohem Grad, unkontrollierbar, problematisch in ihren Ergebnissen und fehlbar ist die Urteilsfindung des »Kenners«, ja sie mag nur zur Wahrscheinlichkeit, nicht zur Sicherheit führen. Dies ist aber kein Grund, sie abzulehnen für den, der nach Wahrheit strebt auf einem Gebiet, auf dem die wissenschaftliche Methode versagt hat.

Rembrandt — Heimsuchung. Bez. und dat. 1640
Detroit, Museum

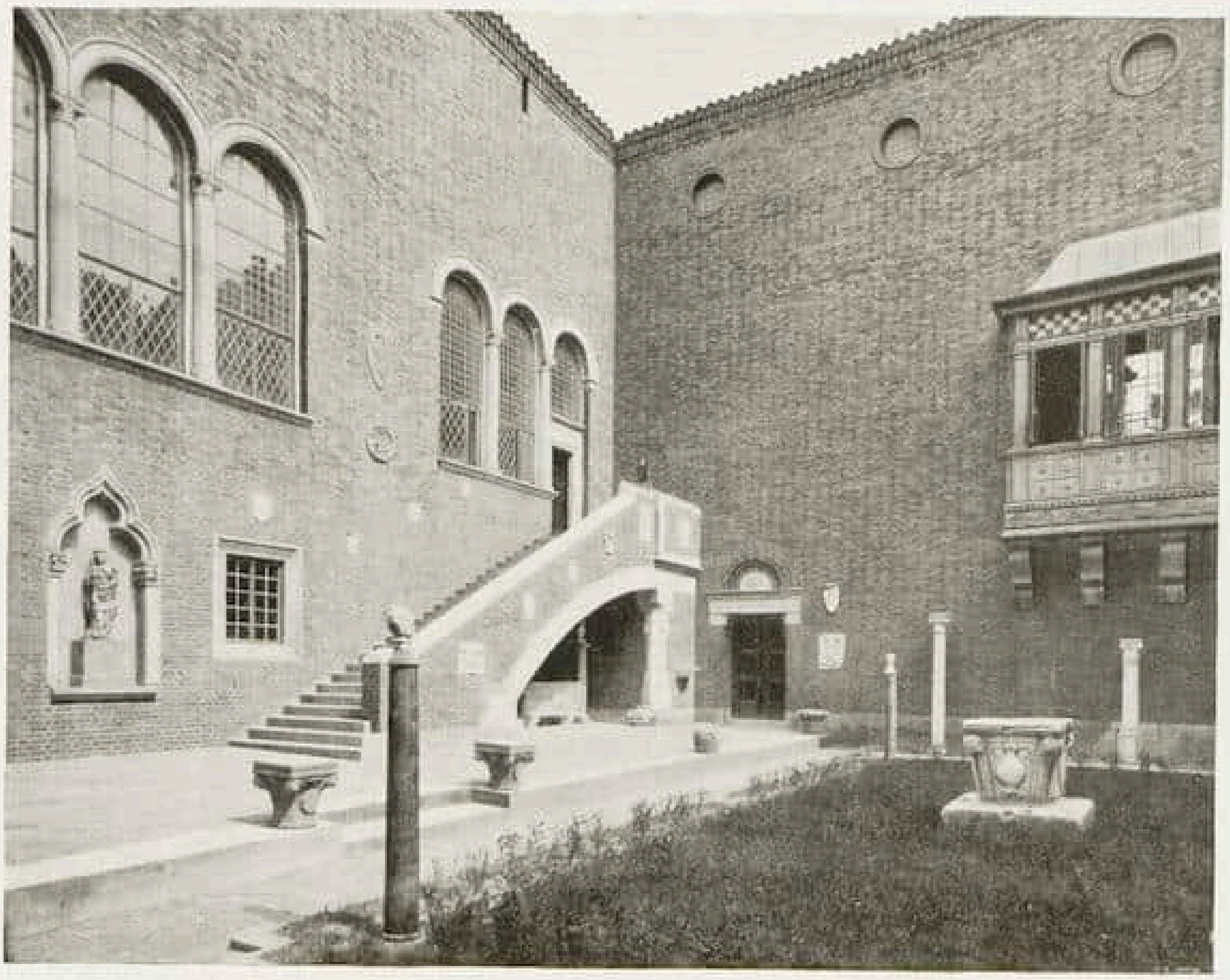
Das neue Museum in Detroit

KUNSTPFLEGE IN AMERIKA

DAS NEUE MUSEUM IN DETROIT / FRANZÖSISCHE PRIMITIVE IN DEN KLEINBERGER GALLERIES IN NEW YORK

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Anfang Oktober wurde in Detroit das schöne, schlicht-sachliche und daher vornehme neue Gebäude des Dr. W. R. Valentiner unterstellten Institute of Arts im Beisein zahlreicher Kunstfreunde von nah und fern eröffnet. Es nimmt nun die Stelle des noch aus dem vorigen Jahrhundert stammenden, in einem mißverstandenen Burgenstil errichteten alten Hauses ein, das seine dunkle Massigkeit jeder Reform hemmend in den Weg gestellt hatte. Trotzdem waren schon in ihm einige der von Valentiner seit langem eifrig vertretenen Prinzipien der Aufstellung von Kunstwerken zur Durchführung gelangt. Aber erst im neuen Hause hat er seine eigenen Ideen restlos in die Wirklichkeit umsetzen können. Auf diese Weise sind ein Museumsbau und ein Museumsinhalt zustande gekommen, die nicht bloß für Amerika ein Muster abzugeben vermögen. Als Valentiner vor einigen Jahren die Leitung des Detroiter Museums übernahm, hatte man schon lange den dringend notwendig gewordenen Neubau geplant. Der neue Direktor hatte das Glück, den Bau sozusagen noch als völlig leere Schale überliefert zu bekommen, und konnte mit einem Architekten, Paul Cret, zusammen arbeiten, der in fast idealem Geben und Nehmen sein Bestes tat, die



Der Innenhof des europäischen Flügels des neuen Detroiter Museums

ihm vorgetragenen Ideen zu durchleben und in die künstlerische Wirklichkeit zu übertragen. Cret, ein gebürtiger Franzose, ist Professor der Architektur an der Philadelphia-Universität und hat in Amerika eine ganze Reihe hervorragender Bauten errichtet. Wie das neue Museum lehrt, war er der rechte Mann für diese Aufgabe. Ein Museumsgebäude soll in würdiger Weise die gesammelten Kunstwerke umschließen. Wie aber die psychologische Wirkung des Raumes, seine Größenverhältnisse, seine Lichtführung, seine Farbigkeit und vor allem die stete Abwechslung in diesem Gebäude durchgeführt sind, das ist wohl in erster Linie Valentiners Verdienst.

Schöne Sachlichkeit ist überall das Losungswort. Aus diesem Grunde werden überall stilgerechte Nachahmungen vermieden. An ihre Stelle treten nur leise Andeutungen, so daß die Dinge ganz für sich, rein als Kunstwerke wirken und dabei doch im Fluß der historischen Entwicklung verharren.

Schon das Äußere des Museums zeigt dieses Bestreben: Ein Paar klassische Andeutungen werden in diesem Bau aus kühlen, weißen Marmorquadern fühlbar, und man hat das Empfinden, vor einem bedeutenden Gebäude zu stehen, das hinter diesen mächtigen, weit sich dehnenden Fenstern etwas Besonderes birgt. Tritt man ein, so gelangt man in eine hohe, von gewaltigen, körnigen Kalksteinmauern umgebene Halle, deren oberer Teil und Decke im farbigen Ausschmuck an pompejanische Muster erinnern. Durch einen Rundbogen sieht man in schönem Durchblick in einen großen Freilichthof, der die Natur in wohlgeordneter Weise mitreden läßt: Aus mächtiger Schale steigt ein Springbrunnen auf. Palmen und andere Gewächse beleben den Raum. Dann die

Italienischer Renaissancesaal im neuen Detroiter Museum

Säle: Die Note privater Vornehmheit ist überall gewahrt und damit trotz einer gewissen, keineswegs unerwünschten Distanz das Gefühl zugehöriger Häuslichkeit. Man ist, sozusagen willkommener Gast, nicht bloß Beschauer. Dieser Bau und seine Schätze sind für die Besucher da, und das erkältende Gefühl eines Magazines für die Aufnahme toter Kunst kommt nirgends auf. Alles ist lebendig und weist vielerlei Beziehungen zur Gegenwart.

Deswegen ist hier auch die umgekehrte historische Anordnung durchgeführt, daß der Besucher von der Kunst der Gegenwart aus durch die verschiedenen Jahrhunderte geführt wird. Aus dem ersten, sich lang nach rechts zu dehnenden Saal, in dem die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts residiert, geht es in den getäfelten Eckraum der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts: solide Vornehmheit bestimmt seinen Duktus. Ihm folgt ein echtes Zimmer mit der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, das als vollkommenes Interieur eingebaut ist. Nach links tritt man in zwei ihrem Charakter entsprechend niedrigeren Stockwerken in die holländischen Zimmer des 17. Jahrhunderts mit schwerer Balkendecke, während sich in der Hauptflucht die flämische Kunst anschließt. Dann der spanisch-französiche Saal, in dem u. a. ein glorioser Claude Lorrain und ein Wunderwerk Poussins, das Abendmahl, hängen. So geht es weiter, Schritt für Schritt, in die zu erobernde Vergangenheit hinein. Pompös rauscht der Hochrenaissancesaal mit einer Decke von Tintorettos Hand auf. Kühl dagegen erschließt der Frührenaissanceraum seine intimen Schönheiten. Es folgen sodann Gotik und Romanik. Streng redet in den wenigen, aber ausgesuchten Werken die Antike, die römische in einem

China-Saal im neuen Detroiter Museum

tonnengewölbten Zimmer, die griechische in einem Raume, der sich in seinem Eindruck einem schlichten Tempel nähert. Die ägyptische Kunst kommt in noch schlichteren Räumen zu Wort.

Es schließt sich der zweite Teil des Museums an, der orientalische, der den rechten, um einen entzückenden, offenen Hof angeordneten europäischen Flügel mit dem linken amerikanischen verbindet. Dieser Hof enthüllt auf seinen vier Wänden, aber ebenfalls nur in Andeutungen, Merkmale der verschiedenen Stile, die in den hinter ihm gelegenen Zimmern zu Wort kommen. Dabei ist es erstaunlich zu bemerken, wie hier gotischer Spitzbogen, Renaissancefenster und flämischer Barockerker in schönster Harmonie zusammenstimmen und fast eine Art Kreuzgangstimmung erzeugen.

Im amerikanischen Flügel sind an Stelle des Hofes drei Galerien eingebaut, in denen wechselnde Ausstellungen abgehalten werden sollen. Auch hat man hier ein ganzes Haus im Georgenstil der Kolonialzeit errichtet, das aus Philadelphia stammt. Die Kunst der Indianer und die Altamerikas aus Mexiko und Peru machen den Beschluß. In eigenen Räumen sind im Obergeschoß noch »die Modernen« untergebracht. Wie aus dieser Schilderung zu ersehen, ist das Nationale nirgends besonders unterstrichen. »Ars una« ist das Leitmotiv. Doch hat jede Wand innerhalb der verschiedenen Säle ihre besondere Note. Was so an feinstem Einfühlen in der Zusammenstellung der Kunstwerke und in der farbigen Einkleidung der Wände, Decken und selbst der Fußböden zutage tritt, ist staunenswert.

Gemäß seiner Forderung nach einem Museum, das möglichst nur wirkliche

Jean d'Orleans
Ausstellung der Kleinberger Galleries, New York

Tanz der Salome
Bes.: Col. M. Friedsam

Meisterwerke aller Zeiten in strenger Auswahl vorführen solle, hat Valentiner hier die Probe aufs Exempel gemacht. Statt überfüllter Wände bieten sich immer nur einzelne Werke der Betrachtung dar und die können in Ruhe und voller Konzentration genossen werden. Sobald für eines von ihnen ein bedeutenderer Ersatz erworben werden kann, soll es diesem Platz machen und dafür selber in die Studienzimmer wandern, deren das Museum in seinem Untergeschoß eine ganze Reihe aufweist, nebst Bureauräumen und Sälen für die Bücherei, die Schwarzweiß- und die Textilkunst. An bedeutenden Kunstwerken besitzt aber das Museum bereits eine ganze Anzahl, die zum größten Teil dem scharfen Blick und dem sicheren Zugreifen Valentiners und seiner Unterstützung durch gewisse Mäzene, wie z. B. Mr. B. Booth und das Ehepaar Edsel Ford und einem zur Förderung des Museums gegründeten Verein zu danken sind. Der Zuwachs solcher Werke war gerade in der letzten Zeit nicht gering. Die wichtigsten nur seien erwähnt: So das Triptychon einer Anbetung der Könige von dem seltenen Meister Wilhelm von Köln; das kleine Holbeinporträt des Sir Henry Guilford; die »Heimsuchung« von Rembrandt; die »Verkündigung« von Gerard David und der von Valentiner entdeckte und von ihm seinem Mu-

Jean Malouel — Jesus unter den Schriftgelehrten
Ausstellung der Kleinberger Galleries, New York — Bes.: Col. M. Friedsam

seum gleichsam als Taufgeschenk überreichte »Segnende Christus mit der Dornenkrone« von Botticelli. Die Stadt Detroit, die im Gegensatz zu den meisten anderen amerikanischen Städten das Museum seit einiger Zeit auf eigene Rechnung übernommen hat, kann bei den zahlreichen Verpflichtungen nur eine verhältnismäßig geringe Jahressumme zum Ankauf neuer Kunstwerke bereitstellen. Der Direktor ist daher in der Hauptsache auf private Unter-

Simon Marmion Madonna mit Kind
Ausstellung der Kleinberger Galleries, New York / Bes.: F. Kleinberger Galleries

stützung angewiesen. Nun gehört Detroit bekanntlich zu den reichsten Industriestädten des Landes und es beherbergt eine stattliche Anzahl von Millionären und sogar Multimillionären. Wenn diese Valentiner zur Seite stehen wollten, wie es in früheren Zeiten die reichen Berliner taten, wenn Bode für sein Kaiser-Friedrich-Museum warb, das Institute würde in erstaunlich kurzer Zeit dem Ideal nahe kommen, das seinem Leiter vorschwebt.

In diesem Zusammenhang darf man auch Valentiners letzte Entdeckungen nicht vergessen. Im Magazin des Museums befand sich z. B. ein »Tod der Lucretia«, der der Rembrandtschule zugeschrieben war. Valentiner ließ jüngst das völlig nachgedunkelte Bild reinigen und fand ein Gemälde von solch hoher Qualität und eine so charakteristische Arbeit, daß an der Autorschaft des Meisters

Corneille de Lyon — Weibliches Bild
Ausstellung der Kleinberger Galleries, New York / Bes.: Alexander M. Bing

selber kaum noch zu zweifeln ist. Ein anderer Fund ist von ihm bereits in seinem Beitrag zu der Festschrift für Max J. Friedländer veröffentlicht worden. Es handelt sich um zwei Predellen zu Raffaels frühestem Altarwerk mit Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus von Tolentino. Eine derselben mit einer Darstellung aus dem Leben des hl. Franz von Assisi, die dem Perugino zugeschrieben wurde, war von ihm für das Institute erworben worden. Bei näherem Zusehen erkannte Valtentiner das Werk als eine unzweifelhafte Arbeit des jungen Raffael, ja es gelang ihm sogar, der zweiten Predella desselben Altars, und zwar auf der in New York vor einem Jahre stattgefundenen Auktion Alphonse Kann um eine verhältnismäßig sehr geringe Summe habhaft zu werden, da niemand die Hand des Urbinaten erkannt hatte. So ist selbst Raffael im Detroiter Museum vertreten!

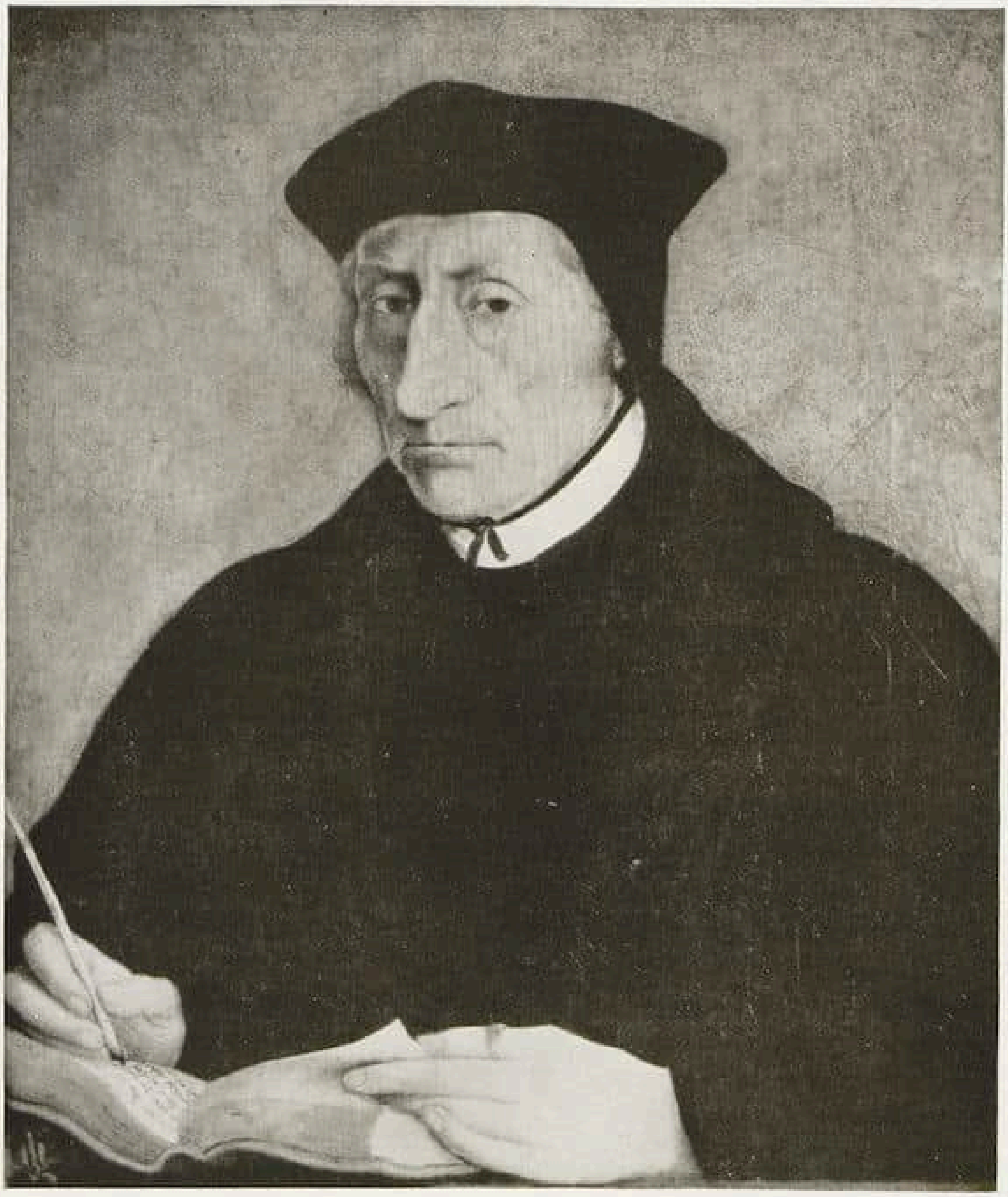
Zum Schluß sei noch erwähnt, daß dem eigentlichen Museumsbau, der auch einen Vortragssaal besitzt, ein Theater angefügt ist, das zwölfhundert Personen

faßt und eine wohlangelegte Bühne besitzt. Hier sollen die Musen des gesprochenen Wortes wie der Musik ihre Heimstätte finden.
Gegenüber dem neuen Museum aber liegt die ebenfalls neu errichtete Bibliothek. So ist in dieser Stadt der Arbeit ein Kulturzentrum geschaffen worden, das Detroit mit einem Schlage in den eigentlichen Mittelpunkt des amerikanischen Kunst- und Geisteslebens rückt.

*

Seit 1904 auf der Pariser Ausstellung die primitiven Malerschulen Frankreichs vom 14. Jahrhundert bis zur Frührenaissance erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgeführt wurden und der Louvre einige der Werke für sich erwarb, hat Mr. Kleinberger immer wieder das Interesse der amerikanischen Sammler auf diese Schulen hingelenkt und ihren Kollektionen eine ganze Anzahl der bedeutendsten Werke zugeführt. Colonel Michael Friedsam z. B. besitzt allein an die 50 Bilder französischer Primitiver.
Um die Eröffnung ihres neuen, in französisch-gotischem Stil in der 54. Street errichteten New Yorker Hauses würdig zu feiern und gleichzeitig dem französischen Kapital eine größere Geldsumme zuzuführen, hatten die Kleinberger Galleries mit der generösen Hilfe jener Sammler eine großartige über 100 Gemälde französischer Primitiver des 14. und 15. Jahrhunderts zusammen mit hervorragenden Werken des 16. Jahrhunderts umfassende Eröffnungsausstellung zustande gebracht, über die kürzlich auch der reich illustrierte Katalog erschienen ist[1].
Werke des französischen »Trecento« sind äußerst selten. Der Louvre z. B. besitzt das berühmte Porträt des Königs Johann des Guten, das etwa aus dem Jahre 1300 stammt und wahrscheinlich von Gérard d'Orléans gemalt ist. Die Kleinberger-Ausstellung zeigt ein paar Tafeln von der Hand des Sohnes dieses Meisters, des Jean d'Orléans, die die Geschichte der Salome darstellen. Sie gehören Colonel Friedsam, aus dessen Sammlung auch ein Beispiel der frühen Avignoner Schule und ein paar Tafeln des Jean Malouel, des Lieblingsmalers des burgundischen Hofes, stammen. Eine der letzteren schildert den Jesusknaben unter den Schriftgelehrten im Tempel. Hier ringt der Künstler schon deutlich um die Herrschaft über den Raum.
An Werken des französischen Quattrocento ist, verhältnismäßig wenigstens, kein Mangel. Die Ausstellung führte Arbeiten der verschiedenen, damals blühenden Lokalschulen vor, aus Tour, der Lieblingsresidenz Ludwigs XI., aus Avignon, dem damaligen Sitz der Päpste, aus Aix, der Residenz des Königs René und aus den Zentren Burgunds und Französisch-Flanderns, dem Gebiete der burgundischen Herzöge. Zu ihnen gehören Colonel Friedsams Bildnis König Ludwigs XI. von der Hand des berühmtesten Meisters der Loireschule, Jean Fouquet, ein Werk von besonderer Bedeutung, das dem bekannten, Ende des 17. Jahrhunderts zusammengebrachten »Cabinet« des Roger de Gaignières entstammt, dem u. a. auch das erwähnte Louvrebildnis Johann des Guten angehörte. Neben Jean Fouquet ist diese Schule mit Werken Jean Bourdichons und des Jean Perréal,

[1] Loan Exhibition of French Primitives. October 1927. F. Kleinberger Galleries 12 East 54th Street, New York.



Jean Clouet
Ausstellung der Kleinberger Galleries, New York

Bildnis des Guillaume Budé
Bes.: Mr. Leon S. Bing

gen. Maître de Moulins, vertreten. Von letzterem sah man ein weibliches Bildnis aus der Sammlung des Mr. A. Berg.

Die Schule der Provence, zu der jene großartige Pietà aus Avignon im Louvre mit ihrem tiefen Ernst und schweren Rhythmus gehört und die im Schnittpunkt italienischer und flämischer Kunst erblühte, repräsentierte ein Mr. Kleinberger gehöriges Gemälde mit der Heiligsprechung einer Frau durch einen der Avignoner Päpste.

Dem burgundischen, stark von flämischen Meistern beeinflußten Kunstkreis entstammen Gemälde von Simon Marmion und Jean Bellegambe. Von ersterem sah man die den Kleinberger Galleries gehörige »Madonna mit Kind« mit einem köstlichen Ausblick auf eine Landschaft, die erst kürzlich auf der Londoner Ausstellung zu sehen war. Von dem späteren Jean Bellegambe, der

noch immer zu den weniger bekannten Meistern gehört, waren zwei seiner bedeutendsten Werke ausgestellt: eine Bekehrung Pauli, schon 1902 in Brüssel gezeigt, und ein herrliches Triptychon »Anbetung der Jungfrau«, von 1533, das zwei Jahre vor dem Tode des Künstlers für die Zisterzienserabtei zu Flines bei Douai gemalt wurde.

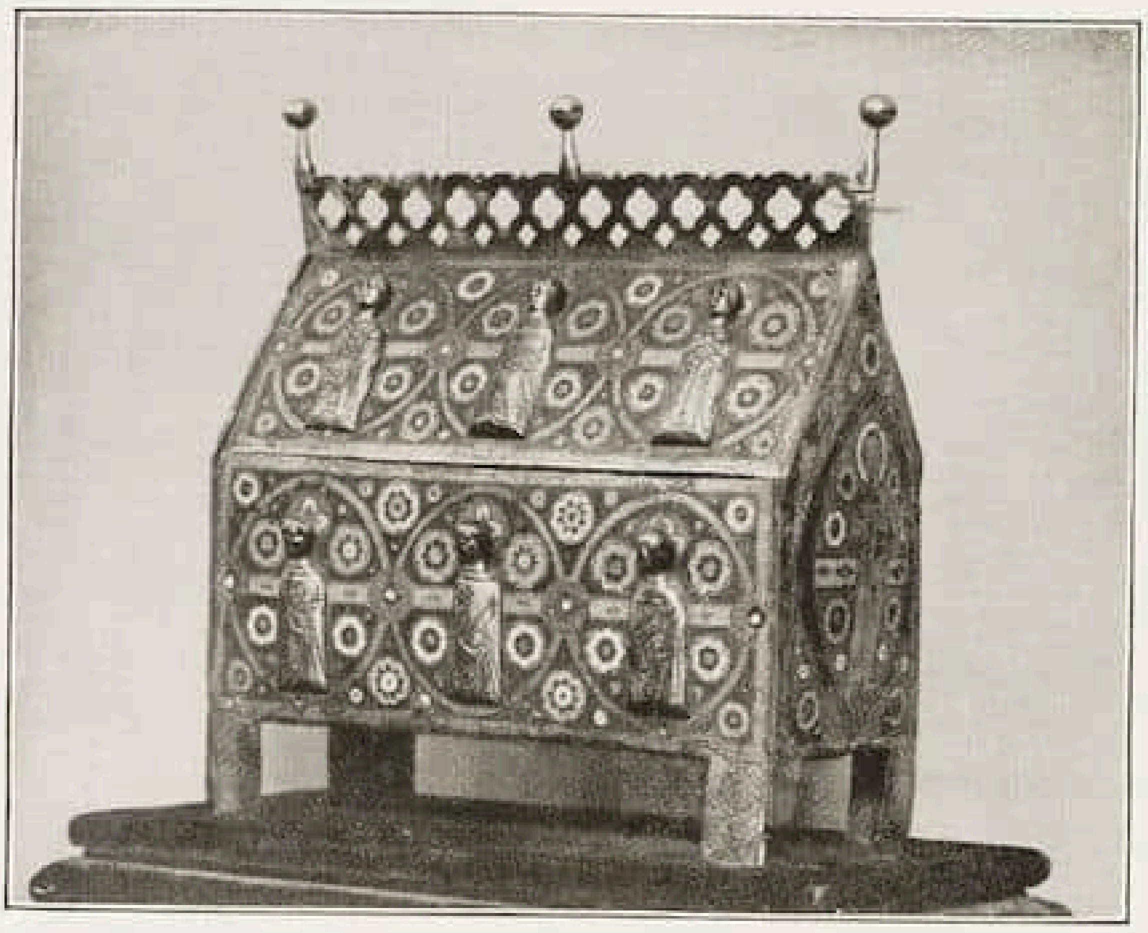
Das sechzehnte Jahrhundert war neben dem eben erwähnten Bellegambe durch Meisterwerke Jean Clouets und seines Sohnes und Nachfolgers im Amte eines Hofmalers des französischen Königs, François, sowie durch mehrere jener feinen, kleinen, mit so durchsichtigem Pinselstrich auf hellblauem oder wassergrünem Hintergrund gemalten Bildnisse der Mitglieder des Hofes der Valois von Corneille de Lyon glänzend vertreten. Diese Porträts des aus Holland stammenden, aber schon früh in Lyon ansässigen Meisters, die immer noch ein Rätsel aufgeben, da sie fern vom Hofe gemalt worden sein müssen, scheinen bei amerikanischen Sammlern, ihrer Eleganz und ihres Charme wegen, ganz besonderen Anklang gefunden zu haben, denn sie sind mehrfach in den Kollektionen des Colonel Friedsam und der Herren Mortimer L. Schiff, Jules S. Bache, Ryerson, Leo und Alexander Bing zu sehen. Colonel Friedsams Sammlung ist in dieser Hinsicht selbst in Frankreich unerreicht. Eines dieser köstlichen Bildnisse, das dem Mr. Alexander M. Bing gehört, sei hier abgebildet; außerdem noch ein hochinteressantes Porträt von Jean Clouet, das den berühmtesten, von Erasmus als »Wunder Frankreichs« gepriesenen Hellenisten seiner Zeit, Guillaume Budé vorführt, ein sicher belegtes Werk. Der griechische Text, den der Weise, denn er war offenbar nicht nur ein Gelehrter, in sein Buch einträgt, lautet: »Wichtig erscheint, was man zu erreichen begehrt. Doch bei weitem wichtiger ist es, nichts zu begehren, es sei denn das unumgänglich notwendige«.

In der Kleinberger-Ausstellung wurde so die Gesamtentwicklung der frühfranzösischen Tafelmalerei fast lückenlos sichtbar, denn die Freskokunst der Schule von Fontainebleau konnte nicht über den Ozean gebracht werden. Ausstellungen dieser Art aber tragen sehr dazu bei, die öffentliche und private Sammeltätigkeit in Amerika zu fördern.

Im Anschluß an vorstehenden Beitrag unseres amerikanischen Vertreters geben wir folgender Zuschrift von berufener Seite Raum:

»Wie bereits berichtet, sind die neuen Räume der Kleinberger Galleries mit einer höchst bemerkenswerten Ausstellung eröffnet worden. Den Katalog dieser Ausstellung habe ich durchgesehen und bedauere lebhaft, daß ich sie nicht besichtigen und nicht darüber urteilen kann. Ein erheblicher Teil von dem, was der amerikanische Privatbesitz an französischen Bildern aus dem 15. und 16. Jahrhundert erobert hat, scheint bei dieser Ausstellung bequem beieinander zu sein. Unter Nr. 37 und 38 ist das Porträtpaar, der Graf Jan van Egmont und seine Gattin, ausgestellt, Bilder, die ehemals bei Baron M. de Rothschild zu Paris gewesen sind und jetzt zu der Friedsam-Sammlung in New York gehören. Ich habe dieses Paar dem Meister von Alkmaar zugeschrieben (Kunstchronik XXVI, 1914, Sp. 49). Hier ist es unter dem Namen »Maître de Moulins« katalogisiert, und durch irgendwelches Versehen werde ich für diese neue und seltsame Taufe verantwortlich gemacht.

Max J. Friedländer



Reliquienschrein. Kupfer, vergoldet und emailliert
Sammlung O. Strauß

RUNDSCHAU

GESTICKTE BILDTEPPICHE DES 13. BIS 15. JAHRHUNDERTS

Für Januar und Februar wird an mehreren Stellen in Berlin ein besonders verlockendes Ausstellungsprogramm vorbereitet, das auch im übrigen Deutschland und vor allem auch im Ausland lebendigstem Interesse begegnen wird. Daß dabei auch einmal in großem Stil die altdeutsche Kunst auf ihre Rechnung kommt, ist besonders erfreulich. Was da Johannes Hinrichsen und P. Lindpaintner in gemeinsamer Arbeit für das Künstlerhaus in der Bellevuestraße vorbereiten, ist in der Tat ungewöhnlich. Aus einem alten niedersächsischen Kloster werden bisher nie gezeigte gestickte deutsche gotische Bildteppiche gezeigt von einer außerordentlichen Farbenpracht, Größe und hervorragender Erhaltung. Von diesen behandeln drei in Einzelszenen die Tristan-Sage. Neben diesen frühgotischen deutschen Teppichen werden noch französische Wirkereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ausgestellt. Dazu hervorragend gotische Plastik und einige ganz besonders schöne Tafelbilder der gleichen Zeit. Mit Rücksicht auf die große Bedeutung dieser Ausstellung haben die ersten Museumsdirektoren Deutschlands, wie Exzellenz v. Bode, Geheimrat Waetzoldt, Generaldirektor der Berliner Museen, Geheimrat Max J. Friedländer, Geheimrat v. Falke und Direktor Demmler, den Ehrenvorsitz der Ausstellung übernommen.

An sonstigen wichtigen Ereignissen, die im „Quartier Tiergarten" das neue Jahr einleiten, sind noch zu nennen die Van-Gogh-Ausstellung bei P. Cassirer, die Manet-Ausstellung in der Galerie Matthiesen und die erste Sezessionsausstellung im neuen Heim an der Tiergartenstraße, der es wahrscheinlich auch an einer besonderen Attraktion nicht fehlen dürfte. B

DIE AUSSTELLUNG MITTELALTERLICHER KUNST AUS KÖLNER PRIVATBESITZ

Die vom Kölnischen Kunstverein veranstaltete Ausstellung hat wieder einmal gezeigt, daß keine deutsche Stadt einen reicheren Privatbesitz an Kunstwerken des frühen und hohen Mittelalters aufzuweisen hat als das durch seine alte Sammlertradition verpflichete Köln. Bereits 1924 hatte man den Bestand an alten Bildern gesichtet und unter der verantwortlichen Leitung von Hans F. Secker und Walter Cohen an der gleichen Stelle vorgeführt. Daher zeigte man dieses Mal an Bildern nur das, was seit jener letzten Ausstellung neu erworben wurde. Das Hauptgewicht wurde auf die Werke der Plastik in Holz, Stein, Elfenbein und Silber, der Goldschmiedekunst, des Bronzegusses und der Weberei gelegt.
Vorwiegend waren rheinische und kölnische Arbeiten vertreten, doch fanden sich aus allen deutschen Kunstprovinzen beachtenswerte

Madonna mit Kind, aus Lindenholz. Mitte 13. Jahrh.
Mittelalterliche Kunst aus Kölner Privatbesitz / Sammlung L. Seligmann

Stücke, und auch Frankreich und Italien kamen wenigstens in einzelnen Beispielen zu Wort. Für die Plastik der Frühzeit kommt in erster Linie die Sammlung Seligmann in Frage. Sie besitzt aus der Zeit etwa vom 6. bis zum 14. Jahrhundert ein Material an Skulpturen, Goldschmiede-, Bronze- und Webarbeiten, das an Vielseitigkeit und Qualität in Deutschland wohl einzig dasteht. So enthält sie u. a. eine lothringische Madonna des 12. Jahrhunderts mit alter Fassung und eine aus Limburg stammende Madonna des 13. Jahrhunderts mit schöner Goldfassung.

Auch die Sammlung von Schnitzler, deren Stärke eigentlich in Werken der hochgotischen Zeit liegt (abgesehen von den reichen Beständen an späteren Gemälden), besitzt einige reizvolle frühe Stücke, so die sehr lebendige Sitzfigur eines Mannes mit Löwen. Unter den vielen Figuren des 14. Jahrhunderts müssen vor allem zwei Marmormadonnen erwähnt werden, eine französische aus der Sammlung von Schnitzler, schöne Abwandlung eines öfter vorkommenden Typs, und eine Kölnerin, die E. Michels gehört, außerordentlich persönlich gefärbt in der verschämten Haltung. Der gleichen Zeit gehört dann auch eines der schönsten Stücke von Seligmann an, ein Eichenholzmadönnchen mit alter Fassung von größter Zartheit in Ausdruck, Haltung und Gewandbehandlung. Auch die Sammlung Marx enthält gerade aus dieser Zeit einige interessante Figuren, darunter eine stehende Madonna von der Mosel aus Muschelkalk.

Der böhmische Kunstkreis war durch zwei Stücke der Sammlung Burg besonders gut vertreten, eine große steinerne Madonnenfigur, die Haltung und Faltenstil dieser Gruppe

Böhmischer Meister. Um 1400 Sammlung O. Strauß
Mittelalterliche Kunst aus Kölner Privatbesitz

deutlich zeigt, und eine kleine aus Nußbaumholz, die aus Krumau stammt; sie ist etwas weniger reich in der Gewandbehandlung, dafür aber von großer Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Eine Auswirkung dieses Kunstkreises zeigt dann die schwäbische Madonna der Sammlung Malmedé, die dem Meister des Dornstädter Altars zugeschrieben wird; die Schlankheit und der reiche Faltenwurf dieser Stücke scheinen hier fast übertrieben. Werke der hochgotischen Zeit sind besonders reich in der Sammlung Strauß vertreten. Strauß ist der jüngste unter den großen Kölner Sammlern, hat indessen in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Reihe ansehnlicher Werke zusammengetragen. Eine knieende Magdalena wird dem Meister des Blaubeurer Altars zugeschrieben. Ein anderes Hauptstück dieser Sammlung ist eine trauernde Maria, die man mit dem Meister der Mosbacher Kreuzigung in Darmstadt zusammenbringen möchte, außergewöhnlich kühn und großzügig in der Behandlung des Gewandes.

Als wesentlich erschien die Abteilung der Elfenbeine. Aus früher Zeit stammen Stücke wieder aus der Sammlung Seligmann, darunter eine Reliefplatte des 6. Jahrhunderts mit einem Engel am Grabe, syro-ägyptischen Ursprungs; eine italienische Platte mit sehr flachem Relief und auffallend dunkler Färbung zeigt die Darstellung des Abendmahls; das Stück, das aus dem 11. Jahrhundert stammt und früher in der Sammlung Stroganoff war, gehört heute Dr. H. Burg. Der ist auch Besitzer einer auffallend großen und künstlerisch wertvollen Elfenbeinrundplastik, einer sitzenden französischen Madonna des 14. Jahrhunderts. Eine Anzahl Elfenbeindiptychen des 14. Jahrhunderts mit der charakteristischen Vielfältigkeit der Bewegungen entstammen

Eugen Spiro Kleiber dirigiert die »Entführung«
Ausstellung der Berliner Sezession in Paris

den Sammlungen Seligmann, Schnitzler, Strauß und Burg.

Daß die Goldschmiedekunst in einer rheinischen Ausstellung besonders reich vertreten ist, scheint nach der Stellung, die dieser Kunstzweig im Westen bis in das hohe Mittelalter einnahm, selbstverständlich. Hier tritt für die frühere Zeit wieder die Sammlung Seligmann hervor; an ihren Schätzen läßt sich die ganze Entwicklung vom frühen Goldschmuck mit Steinen oder mit Zellenemail über die verschiedenen Phasen des rheinischen Grubenemails bis zu den späten Stücken aus Limoges ablesen. An sie schließt sich, soweit Goldschmiedearbeit in Frage kommt, die Sammlung Schnitzler an, die von den Limogesarbeiten ihren Ausgang nimmt. Sie enthält neben einigen Plaketten und Kreuzen jener Werkstatt einen großen emaillierten Buchdeckel, ein fast kapriziös geformtes Weihrauchschiffchen und ein schönes frühes Reliquiar. Mehrere Reliquiare der Limousiner Werkstatt des 13. Jahrhunderts besitzt übrigens auch Ottmar Strauß.

Hervorragend auch die Bronzen der Sammlung Seligmann, unter denen einige Löwen, teils als Tragfiguren, teils als Aquamanile, Leuchter verschiedener Form, unter ihnen ein Simson, auf dem Löwen reitend, eine gravierte Schüssel besonders hervorgehoben werden müssen. Reizvoll ist auch das aus der Sammlung Stroganoff stammende Leuchterpaar mit menschlichen Lichtträgern, das der Sammlung Strauß gehört.

Unter den Gemälden sah man zwei Kölnische Meister als Eigentum der Sammlung v. Schnitzler, verschiedene frühe Niederländer, Franzosen, Italiener von guter Qualität; außergewöhnlich sind zwei Stücke, die die Sammlung Strauß neuerdings erwerben konnte: eine große böhmische Madonna auf Goldgrund, um 1400, und die Anbetung der Könige vom Meister des Aachener Altars, jenes Bild, das durch die darauf gefundene Kopie nach van Eyck eine gewisse kunstgeschichtliche Berühmtheit erlangt hat, das aber auch in Bildaufbau und Farbbehandlung weit über den Durchschnitt seiner Zeit herausragt.

Diese Ausstellung hat gezeigt, daß das Gefühl für künstlerische Werte und die Freude am

Carl Hofer — Junges Mädchen
Ausstellung der Berliner Sezession in Paris / Mit Genehmigung der Galerie A. Flechtheim, Berlin

Besitz von Kunstwerken doch viel tiefer eingewurzelt ist, als man bei den Klagen über wirtschaftliche und politische Verhältnisse und über den Niedergang des Geistes annehmen sollte. Luise Straus-Ernst

DIE SEZESSION IN PARIS

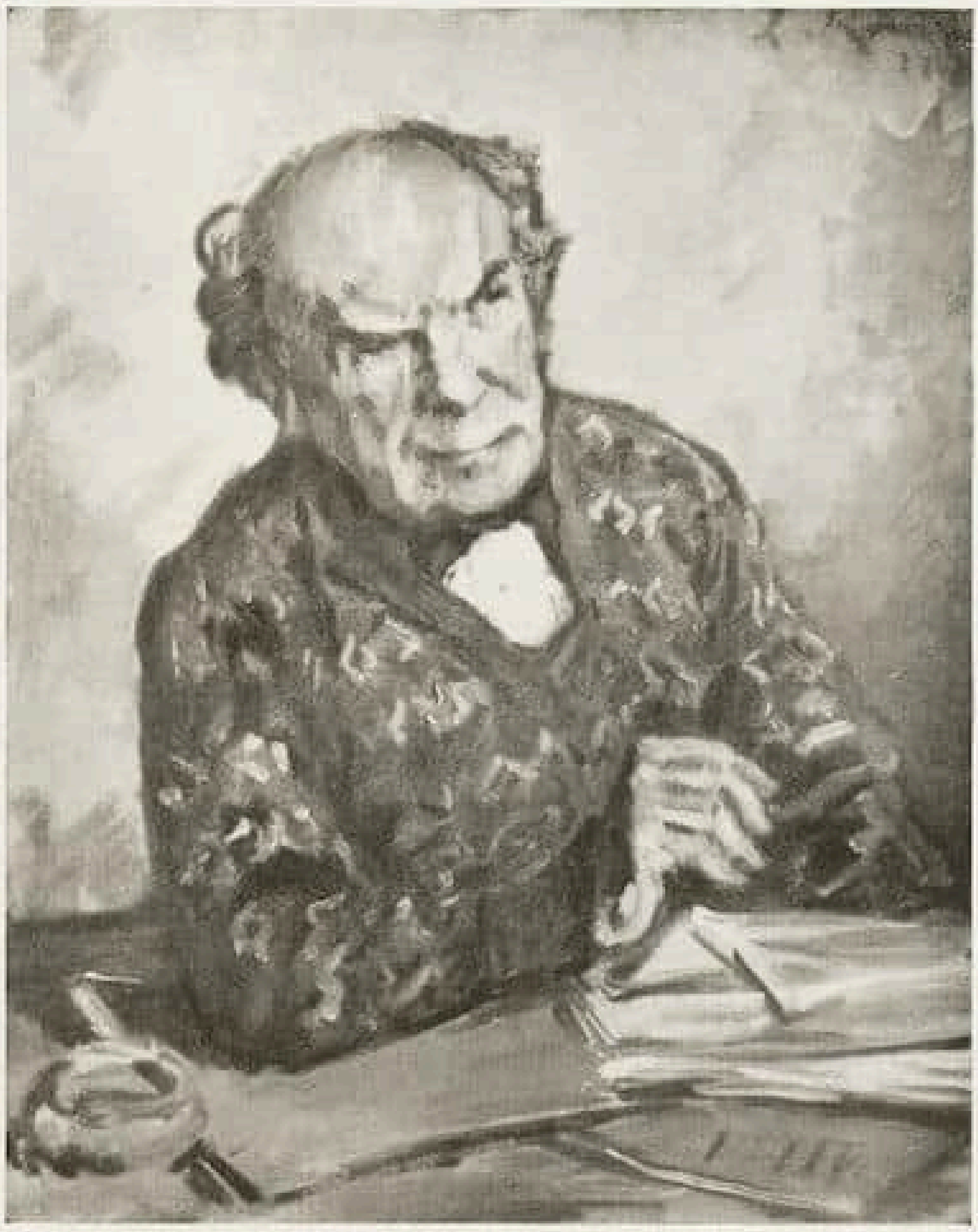
Der Salon d'Automne hat die Berliner Sezession eingeladen, an seiner jetzigen Ausstellung teilzunehmen, und seine Leiter sind sicher überzeugt, damit einen weitgehenden Liberalismus bewiesen zu haben. Es kann jedoch nicht verschwiegen werden, daß diese Heldentat auf die Zulassung von dreißig Gemälden und zehn Skulpturen beschränkt wurde.

Eine Ausstellung deutscher Werke wurde in Paris von Künstlern und Kunstfreunden seit langem erwartet. Bedauerlich ist, daß sie nicht von der Société des Indépendants gemacht wurde und daß man sie im Raume so beschränkt hat. Denn was hier versucht wurde, bleibt erst noch zu erfüllen: eine Ausstellung als Überblick über die deutsche Malerei von heute, ein Rückblick zunächst auf das Gesamtwerk eines Franz Marc, eine Auswahl von Werken Liebermanns, Slevogts, Corinths, der Veteranen, und der Jüngeren wie Otto Dix, Kokoschka, Nolde, Schmidt-Rottluff, Feininger usw.

Wenn man die Zahl der teilnehmenden Künstler von vornherein auf wenige beschränkt, kann man sich nicht darüber wundern, daß eine Reihe der wichtigsten Talente ausbleibt.

Um die jetzt dargebotenen Werke zu beurteilen, müssen wir Pariser uns von jeder vorgefaßten ästhetischen Idee freihalten und, so zu sagen, uns auf eine beziehungslose, „absolute" Art der Betrachtung einstellen. Die neue Sachlichkeit, der Expressionismus und die anderen deutschen Methoden stellen sich uns ohne Einführung, ohne Erklärung, ohne Theorie vor.

Uns gelten die deutschen Maler so viel, als sie uns an wirklichen neuen Individualitäten bringen, und sie interessieren uns vor allem mit den Eigenschaften, durch die sie sich von den augenblicklichen Tendenzen der französischen Malerei u n t e r s c h e i d e n. Wir verstehen den Einfluß, den etwa Vlaminck auf Krauskopf



Leo von König — Eugen d'Albert
Ausstellung der Berliner Sezession in Paris

oder Per Krogh auf die Leistung eines Malers wie Kleinschmidt üben mag, aber wir ziehen instinktiv die originellen Talente vor, die sich selber und selbständig aussprechen. Wir suchen bei den Deutschen weder die französische Malerei in neuem Gewande, noch auch eine programmatische deutsche Malerei; wir suchen Individualitäten, originelle Menschen, originelle Talente.

Ich bin überzeugt, daß verschiedene Länder verschieden urteilen, und daß die Gruppe der Sezession, die wir hier sehen, in Paris anders als in Berlin angesehen wird. Ich würde es bedauern, wenn meine Landsleute Deutschland nach diesen Bildern beurteilen wollten; sie würden glauben, daß Deutschland nichts anderes als eine Malerei der Traurigkeit hervorzubringen vermag.

Ein paar Ausnahmen gibt es. Allgemeine Wertschätzung findet das Bildnis, das Corinth von Georg Brandes gemalt hat, in hellen und reichen Tönen, ebenso charakteristisch für den Dargestellten wie den Maler. Die Kraft Carl Hofers macht es wünschenswert, eine bedeutendere Ausstellung dieses Künstlers zu zeigen. Georges Groß, Rudolf Levy und Pechstein sind unserem Publikum vertraut; ihre Bilder finden sich in zahlreichen französischen Sammlungen. Auch eine umfassende Ausstellung von Skulpturen Rudolf Bellings, Fioris, Lehmbrucks und der Renée Sintenis wäre in Paris, wie ich überzeugt bin, sehr willkommen. Unser Interesse ist ihnen im voraus sicher und ihre Aufnahme würde durchaus auf der Höhe ihres künstlerischen Wertes stehen.

Florent Fels

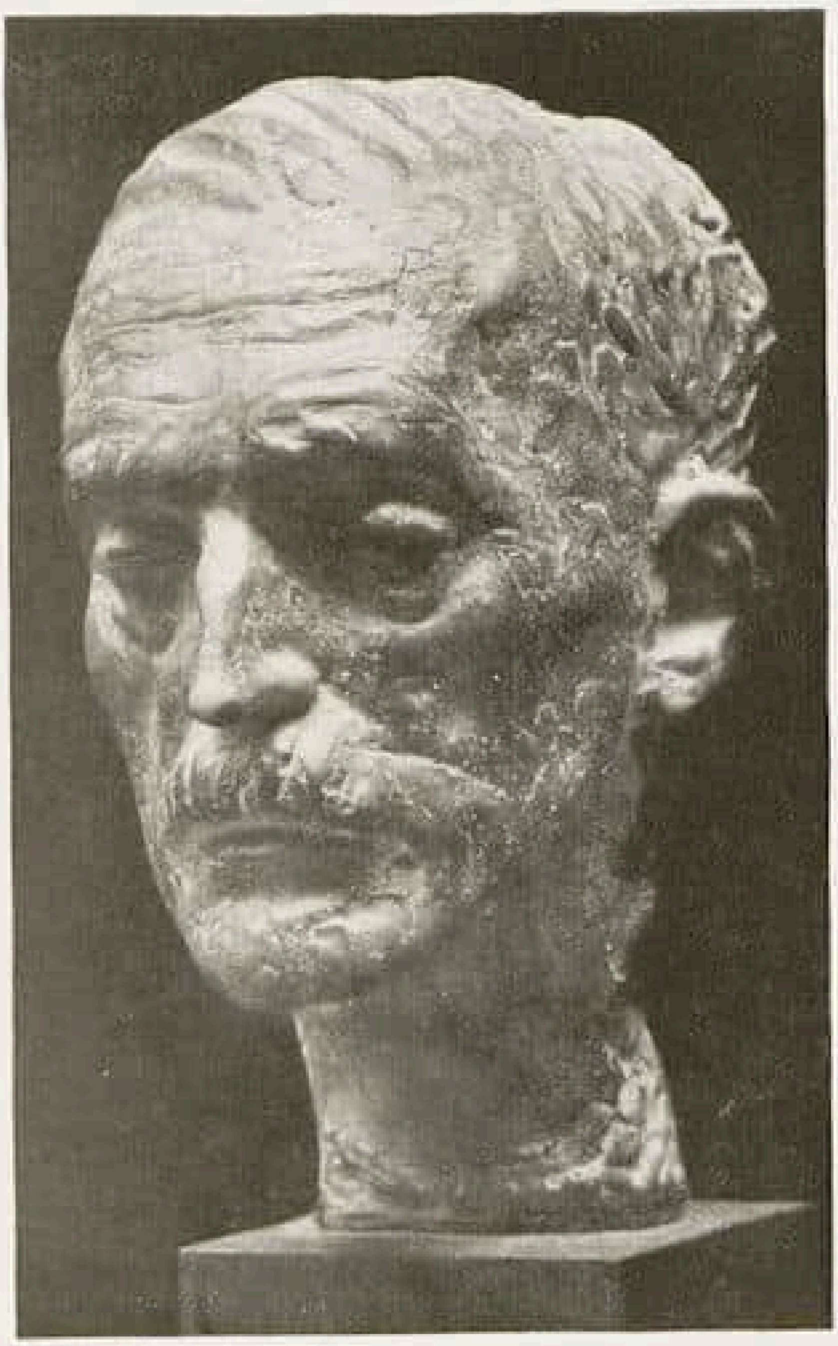
BERLINER AUSSTELLUNGEN

DIE KOLLWITZ-AUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE / HECKEL BEI MÖLLER / RENOIR BEI FLECHTHEIM

Formal sind die Zeichnungen der Käte Kollwitz nichts Neues. Der Strich ist durchaus akademische Tradition, die Bewältigung des menschlichen Körpers geschieht auf die alte Weise, wie sie auf allen Kunstschulen gelehrt wird. Trotzdem ist diese Kunst immer wieder von derselben erschütternden Eindruckskraft, und diese liegt sicher nicht im sozialen Sujet. Hunderte von Malern haben in den letzten Jahren Proletarierbilder gemacht, gerade in der Zeit nach der Revolution von ganz ungeschminkter Art. Aber alle diese hohl-

äugigen Köpfe mit den halberloschenen Augen, diese ausgemergelten Körper, diese abgestumpften Frauen und verwahrlosten Kinder haben ihren Darstellern dauernden Ruhm nicht bringen können. Mit ganz wenigen Ausnahmen spürte man das Literarische der Angelegenheit, das Zufällige und Modehafte des Vorwurfs. Was bei den Werken der Kollwitz gefangen nimmt, ist der aus ihnen sich offenbarende Geist des unbedingt Echten, des Erlebten, ist die unleugbare Tatsache, daß hier Künstler und Stoff vollkommen identisch sind, und daß aus der letzten menschlichen Vereinigung von Ich und Objekt das Kunstwerk entsteht. Die Form, so abgegriffen und ausgelaugt sie sein mag, ist nur Mittel zur Darstellung und wird in dem Augenblick veredelt, vergeistigt, in dem die ganze mütterliche Kraft dieser herrlichen Frau sie durchströmt. Wir haben das letztemal von den Plastiken der Roeder gesprochen, von einer Frau, die aus dem Urgrund ihres Weibtums schafft und Kunstwerke in die Welt stellt, ohne das letzte Handwerkliche zu besitzen. Bei der Kollwitz ist es sehr ähnlich. Auch sie hat ein eigenes Handwerkliches, ein neues Technisches nicht; die Sprache, in der sie spricht, ist nicht die des Tages, ist jene der akademischen Tradition. Aber es zeigt sich bei beiden, daß in dem Augenblick das Technische in den Hintergrund tritt, sobald sich eine starke Persönlichkeit seiner zu bedienen wünscht. Denn es sind doch immer wieder dieselben Dinge, die gesagt werden seit Tausenden von Jahren, die Geschichte vom Menschen und seine Auseinandersetzung mit Menschlichem und Göttlichem, und dies kann man in vielen Zungen tun. Nur muß man ehrlich sein und weder sich noch anderen etwas vorlügen wollen.

Bei Ferdinand Möller am Schöneberger Ufer, der sich unentwegt für deutsche Kunst einsetzt, die im westlichen Berlin leider so ganz aus der Mode kommt, sehen wir die jüngste Produktion von Erich Heckel. Zweifellos das Beste sind seine Stilleben. Gewohnt, die Dinge ihrer eigenen Existenz zu entkleiden, sie harmonisch einem Ganzen einzufügen, versagt Heckel überall, wo das Sujet eine gewisse Realität verlangt. Die Festungsmauern eines Hafens, die grauen Felsen im Vordergrund einer Landschaft, erscheinen leicht wie Theaterkulissen aus Pappe, die koloriert sind. Anders jedoch, wo ein paar Vasen mit Blumen vor einem Vorhang stehen. Da webt sich das Muster der Tischdecke mit den zarten Farben der Naturgewächse, dem Leuchten der keramischen Gläser zu einer wohlabgetönten Symphonie zusammen. Vollendetes findet sich gerade in dieser Richtung auf einigen Aquarellen, die ebenfalls in dieser Ausstellung zu sehen sind.

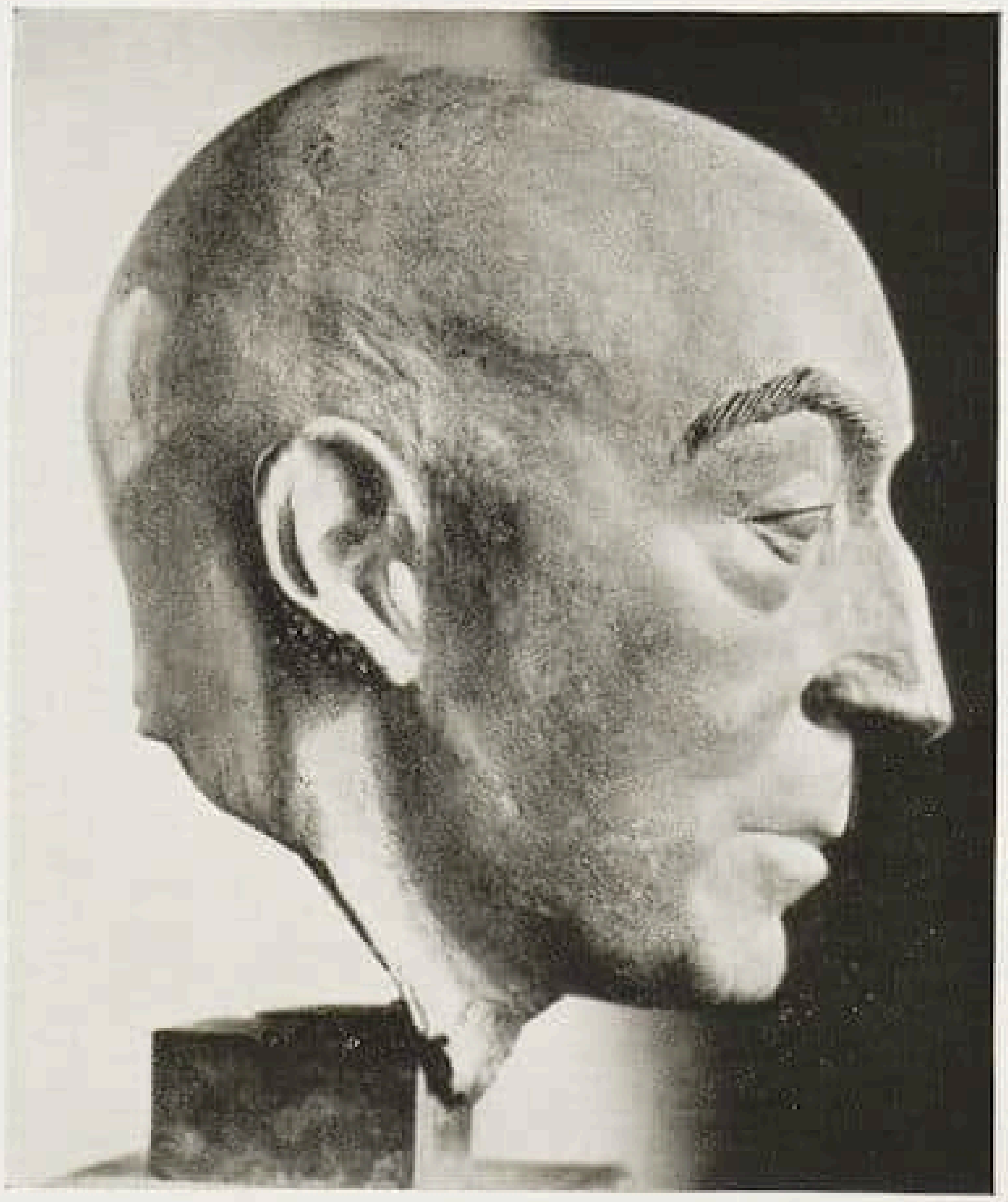


Jos. Thorack. Bildnisbüste W. v. Bode. Wachs
Ausstellung der Berliner Sezession in Paris

Die Söhne Renoirs haben Flechtheim siebzig Werke anvertraut, um sie zum Teil zum erstenmal der Öffentlichkeit zu zeigen: Gemälde, Skizzen und zwei Bronzen. Alles Dinge aus den zehn letzten Lebensjahren.

Betritt man die Ausstellung, so durchquert man ein Kabinett, darin als Hauptbild ein Munch hängt. Zwei Welten getrennt durch wenige Schritte. Nichts jedoch kann jene Renoirs klarer machen, als ein Vergleich der beiden. Bei Munch ist die menschliche Gestalt ein Schemen, unwirklich, ein flüchtiges, ungastliches Gehäuse des gehetzten Geistes. Einer Vision gleich steht sie vor einem verschwimmenden Landschaftshintergrund, mit nichts dieser im Sinnlichen verbunden. Nur das Weh der Welt spricht aus beiden, die Einsamkeit und Verlassenheit der wissenden Geschöpfe.

Bei Renoir ist die Menschengestalt die Manifestation göttlichen Urvergnügens. Sie blüht rund und glänzend zwischen Baum und



Alexander Zschokke Bildnis Ludwig Justi. Bronze
Ausgestellt im Danziger Museum

Strauch, Wiese und Quell, wie die bunte Blume, die eine strahlende Sonne mütterlich bescheint. Keine Erkenntnis irdischer Unzulänglichkeit, kein Zweifel am Ich, an Gott und Aufgabe trübt die Heiterkeit dieser Geschöpfe, deren Seelen ruhig und klar sind wie das blaue Meer an südlichen Gestaden oder die Seen mittäglichen Landes, in denen nur Pan und Nymphe die glatten Leiber spiegeln. Ganz sind Mensch und Natur verbunden im selbstverständlichen Bewußtsein des Vegitativen, heidnisch-antik und französisch zugleich, seit Molière und Poussin, von denen die Entwicklung harmonisch und ungestört über Voltaire, Rousseau zu Maupassant, Maillol und Anatole France schreitet: La nature est bonne! Hier ist eine Kunst ohne Kampf, ohne Krampf, ohne Konflikt. Goethe hätte sie gewiß wohl verstanden und sehr geliebt. Kuhn

DANZIG

DEUTSCHE BILDNISKUNST UNSERER ZEIT

Danzigs Lage erlaubt den Kunstfreunden nicht, häufiger Ausstellungen im Reiche zu besuchen. Deshalb ist es von besonderer Wichtigkeit, daß möglichst oft Sammelausstellungen aus dem Reich herüberkommen, die einen Überblick über das Schaffen der heute in Deutschland führenden Künstler geben. Danzig ist ja auch nach seiner wirtschaftlichen und politischen Situation durchaus keine Provinzstadt, zieht vielmehr eine große Schar von Ausländern in seine Mauern und hat besonders in seinem Verhältnis zu Polen die Verpflichtung, deutsche Kulturwerte, also auch deutsche Kunst, in guter Auswahl zu zeigen.
Direktor Mannowsky hat eben eine Porträtausstellung zusammengebracht. Das Überwiegen der Gemälde (etwa 30 Gemälde, 30 graphische Arbeiten, 10 Skulpturen werden gezeigt) sichert zunächst die Einheitlichkeit als Beschränkung auf eine Kunstart. Die Graphik wirkt als Ergänzung, die Plastik als angenehme Abwechslung.
Die Schau beginnt zeitlich mit dem „Bildnis Franz Marc" von Macke (1910), neben das aus der Vorkriegszeit nur noch das „Bildnis Scheerbarth" (1912) von Kokoschka gestellt ist. Dann folgt ein Selbstbildnis von Liebermann und ein männliches Bildnis von Heckel (1919), das Ebert-Bildnis, das Bildnis Herbert Eulenberg und das Selbstbildnis aus dem April 1924 von Corinth, zu denen sich neueste Arbeiten von Beckmann, Dix, Groß, Herber, Hofer, Jaeckel, Kanold, Kirsta, Meseck, Neuschul, Pechstein, Schlichter, Schrimpf und von

den Danzigern Chlebowski, Dannowsky, Loevenstein, Paetsch und Pfuhle gesellen. Plastische Bildnisse sind ausgestellt von Barlach, Fiori, Kolbe, Lederer, Scharff, Sintenis, G. H. Wolff, Zschokke. Einen kleinen Ausschnitt deutscher Bildniskunst zeigt die Ausstellung nur. Aber der genügt schon, um das Ringen zwischen Scharfblick, Resignation und Geschmack deutlich zu machen, durch das die Besonderheit des heutigen Porträts bestimmt wird.

Die Ausstellung wird von Danzig nach Königsberg kommen.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Bei Heinemann 30 Bilder von Pierre Bertrand (Paris). Im Kunstverein etwa 30 Malereien von Fritz Scherer, aus der Münchner Sezession bekannt. Beide Vertreter solider nachimpressionistischer Landschaftskunst, sachte mit der Zeit gehend, niemanden im Sturme nehmend. Der Deutsche gedrungener, raumvoller, farbmassiger, neuerdings aus ruhig dumpfem ins aufgehelltere Kolorit strebend, weit besser als der Franzose. — Im „Graphischen Kabinett" G. m. b. H., fesselnder Überblick über den 1890 geborenen Otto Herbig. Beachtenswerte Begabung, vor allem kräftiger, origineller Zeichner. Abruptes, gestautes Volumen. Anspringende Linearfassung bei einem in geschlossene Farbmasse einbrechenden Gewitterdunkel scheinen bezeichnend. Dämonisierte Welt des Kindes und mutterreifer Weibheit sind das Gegenstandsbereich. Lag mit Heckel, Kaus, Kerschbaumer 1914 bis 1918 im unheimlichen Flandern, immer in Nähe Ensors. Hauptleistung weniger das Ölbild, als die massenschwer und groß geworfene Zeichnung, vor allem aber das Pastell, dem er phosphoreszierende Farbkraft zu entreißen weiß.

Männliches Talent auch M. Wagner (geb. 1894), von Stückgold und der Hofmannschule kommend, bei München lebend. (Seine Arbeiten im neuen Kunstsalon Hiller.) Großformatige Bilder, breit im Bau, farbträchtig und durchblutet. Aber meist noch Expansion ins Schwülstige und Bunte. Ein zu breit gegriffener Farbakkord. Umgekehrt vorgehen: engen Farbakkord nehmen und ihn mit Binnenfülle sättigen! (Nicht alle Farben versammeln.)

Andersartige Kraftüberladung bei Heinrich Ehmsen. Bei Thannhauser sein großer Kaltnadelzyklus zu Emanuel Quint. Reiche, nun fertige Folge. Leidenschaft, Explosivkraft, Grausen in die Blätter gepreßt, völlig abweichend vom immer sanften Unterstrome Gerhard Hauptmanns (was selbstverständlich möglich). Aber zu wenig geometrischer Zusammenhalt im Großen da, so daß die meisten Blätter — trotz malerischer Einbettung — an Überfüllung bersten, in grausame Einzelwirkungen zerspringen.

Schwere Enttäuschung die leidend virtuosen Dekorationen von Hans Schüz (1883—1922). Bei Thannhauser umfassender Überblick über Schwalbachs Figurenmalerei. Welch merkwürdiger Fall: Ein an Hodler und dem Quattrocento geschultes kompositionelles Können, dazu wohltuend entschwülte Farbe in klarem Dur, schließlich präziseste Zeichnung fast des neuen Klassizismus. Aber in der figuralen Sacherfindung, in den Köpfen, Händen, Füßen, auch im Wellenschlage der Ferngebirge oder nahen Tücher noch immer soviel sich wiederholende, larmoyante Lyrik und apathische Dekoration, daß der schon nahende Genuß sich jählings wieder abwendet.

Bei Caspari über 40 Landschaften von Rudolf Sieck. Lieb ausschwingende Weiten, neuerdings malerisch gelöster, hierdurch aber eine mädchenhafte Konvention nur noch mehr bloßlegend. Freundliche Rückerinnerung an Heimatlandschafter wie C. D. Friedrich oder Haider. Aber welch stille Strenge und geheimnisvolle Geometrie bei diesen Älteren, die deshalb so viel heutiger als unser Zeitgenosse sind! — An gleicher Stelle kleine Auswahl von Bildern Hans Reichels. Auch hier ein eingezogenes, unexpansives Weltgefühl kleiner Formate. Aber alles heutig und voller Keime für das Morgen. Ein junger Münchner, der inzwischen einer der subtilsten Kleinmeister heutiger Farbkunst wurde, der einzige halb „Abstrakte", der in München blieb. Man beachte ihn endlich, bevor er, Kleinmeister von europäischem Rang, von Paris aus angepriesen werden wird (Ausstellung dort geplant), wo nicht nur die „Surrealisten" ihn bewundern werden. Roh

FRANKFURT a. M.

FRANZÖSISCHE MEISTER AUS FRANKFURTER PRIVATBESITZ

Es ist erstaunlich, wie sehr die klassische Kunst der Franzosen von den Frankfurter Kunstsammlern begriffen und gekauft wurde, schon zu einer Zeit, als die Wertung dieser Malerei nicht allgemein war. Mag sein, daß die Beziehung Courbets zu den Frankfurter Künstlern (auch sein Aufenthalt in Frankfurt)

über die Künstlerschaft hinweg in die Kreise der Sammler gewirkt hat.

Die Ausstellung im Kunstverein zeigt gerade Courbet durch viele erlesene Werke vertreten, darunter zwei Landschaften, die im Anschauungskreis der Romantik zu sein scheinen und doch die vitalen Mächte seiner Palette spüren lassen. Das saftig voluminöse Äpfelstilleben ist von dieser Urnatur trächtig wie die Felsen und Wogen der Meerbilder.

Gemälde der übrigen Vorimpressionisten sind nicht zahlreich. Daumier ist mit einer Fassung des „Drama", der rembrandtesken „Pferdeschwemme", dem kapriziös souveränen „Bei der Wahrsagerin" und dem zeitchronikhaften „Im Theater" zu sehen. Corot und Daubigny sind mit charakteristischen Landschaften vertreten.

Von Monet sind Gemälde aus allen Epochen seines reichen Lebens zugegen, von Manet ein leckeres, vollkommenes Pfirsichstück. Unter den sechs Cézannes, die Reber (Lugano) zur Ergänzung geliehen hat, befindet sich das berühmte, edelsteinhafte „Knabe mit roter Weste", das rhythmisch gelöste, kleine Bild „Liebeskampf" und die träumend, in Helligkeit entrückte „Villa am Wasser". Von neun Renoirs sind sieben von erster Qualität. Die Süße der lichten Emailfarben, die Renoir in seiner Porzellanmalereiepoche übte, ist immer wieder köstlich mit dem Naturerlebnis von Blumen, Landschaft und Frauen verwoben. Von Degas sieht man nur ein Pastell und von van Gogh zwei Bilder, den bekannten „Père Tanguy" und die späten „Grabenden", von Sisley und Pissarro kennerisch gewählte Werke. Unter den drei Stilleben Fantin-Latours zeichnet sich „Strauß in Vase" durch malerische Intensität und Feinfühligkeit aus. Gauguin hat den Dr. Gachet gemalt mit der Bläue van Goghs, aber ohne dessen Spürsinn, ohne dessen Größe aus dem Arzt Seinesgleichen zu machen, wie in dem berühmten Bilde im Städel; einen Kopf von differenziertester Hellhörigkeit.

Diese reiche Ausstellung enthält nicht einmal alles, was an französischem Kunstbesitz des 19. Jahrhunderts in Frankfurt besteht. Wir werden in einem späteren, ausführlichen Artikel eine eingehendere Würdigung dieses schönen Bestandes mit Abbildungen bringen.

Sascha Schwabacher

KÖLN

Der Kölner Walter Albert Lindgens lebt und malt in Paris, was bekanntlich schon vor Leibl's Zeiten Lokaltradition war. Seine neueste Ausstellung in den Galerien Dr. Becker & Dr. Jaffe hat einen außergewöhnlichen und wohlverdienten Erfolg. Seine Malerei ist sehr hell und leicht geworden. Seine Ölbilder sind Sonne auf Häusern, Matrosenkähnen und Geflügel. Seine köstlichen Aquarelle zeigen nackte Menschenhäute, meist dunkel, als hätten sie Sonne geschluckt. Man wird demnächst sicherlich über das Neger-Modell in der neuen Malerei schreiben. Wären nicht diese Blätter ausgestellt, man würde den Maler mehr nach Toulon als nach Paris orientieren. Er ist eben durchaus nicht Zögling der westlichen Hauptstadt. Aber seine früher nur geahnte Selbständigkeit hat sich jetzt voll entwickelt. Es steht zu hoffen, daß er nicht nur in französischen, sondern auch in deutschen Ausstellungen die Freude an kultivierter Malerei vertreten wird.

Alfred Salmony

MANNHEIM

Sehr zur Zeit für die diesjährige Werkbundtagung in Mannheim hatte Dr. Hartlaub in der Kunsthalle eine internationale Schau graphischer Werbekunst geschaffen, die Aufmerksamkeit des Bunds auf ein Gebiet der angewandten Kunst von öffentlicher Bedeutung hinzulenken, auf dem neuerdings unzweifelhaft ein Rückgang des Geschmacksniveaus, vor allem in Deutschland, festzustellen ist. Die Schau beschränkt sich im wesentlichen auf das große Säulenplakat. Sie zeigt historisch den vehementen Anlauf zum individuell-künstlerischen Plakat in der Vorkriegszeit, zeigt das Versacken dieser Entwicklung und nun die neuen Ansätze zur technisch-zweckhaften Abstraktion und Versachlichung bis zu den neuen, spezialisierenden Möglichkeiten der Photoreklame. Und sie dokumentiert, daß uns heute andere Nationen, vor allem Frankreich (Cassandre, Carlu, Loupet), an Kraft des künstlerischen Einfalls unzweifelhaft überlegen sind. Von gutem Niveau auch die schweizerische Abteilung. Bemerkenswert, wenn auch etwas knapp, der Russenraum mit dem eigentümlichen Hervortreten der textlichen Belehrung vor der künstlerischen Darstellung. (Hingewiesen sei auf den ausgezeichnete Abhandlungen enthaltenden Katalog.) — Das Kunsthaus Tannenbaum zeigt eine neue Kollektion des nun auch in weiteren Kreisen beachteten Maler-Bauern Adolf Dietrich. Die Ehrlichkeit dieser schulmäßig ganz unverbildeten Begabung, die Unmittelbarkeit des Sehens, der klare, gewichtslose („unsentimentale") Lyrismus ihres Weltbildes, stellen uns Verbildeten ein solches Keuschheitswunder dar, daß sie fast über die diesmal stärker sich aufdrängende Feststel-

Walter Albert Lindgens Geflügelrupferin

Ausgestellt in den Galerien Dr. Becker und Dr. Jaffe, Köln

lung einer doch recht kargen künstlerischen Intelligenz hinwegtragen. Es ist da viel Spreu vom Weizen zu sondern. E. Dürr

★

GRÜNEWALD-ENTDECKUNGEN?

Glückliche Entdeckungen von Zeichnungen und Gemälden haben unseren Besitz an Werken Matthias Grünewalds in den letzten Jahren bedeutend erweitert. Erinnert sei nur an die Erwerbung der großartigen Zeichnungen aus der Savigny-Sammlung für das Berliner Kupferstichkabinett und an die Entdeckung eines Flügelaltars in dem kleinen fränkischen Ort Lindenhardt bei Bayreuth. Jüngst ist der Direktor des Schlesischen Museums in Breslau, Dr. Heinz Braune, wiederholt mit Funden von Gemälden Grünewalds hervorgetreten — und man konnte diese Nachrichten um so eher glauben, als man Braune überhaupt die Entdeckung der Frühzeit des Meisters verdankt, in jenem Bilde der Dornenkrönung Christi, die jahrzehntelang unbeachtet in der Münchner Universität hing und jetzt einen Ehrenplatz in der Pinakothek hat. Braunes neue Beobachtungen scheinen aber nicht so glücklich zu sein. In vier Flügeltafeln eines Altars in Münnerstadt in Franken, die bisher auf Grund einer alten Urkunde dem Bildhauer Veit Stoß zugeschrieben wurden, wollte Braune die Hand Grünewalds erkennen, eine Tatsache, die bei anderen Kennern keine Zustimmung zu finden scheint. Das gilt auch im Hinblick auf die von Braune erst jüngst im Münchner Jahrbuch, freilich mit einem Fragezeichen versehene Beobachtung, nach der das Bildnis des pfälzischen Kurfürsten Friedrich, das man noch im Sommer auf der Darmstädter Ausstellung sehen konnte, ebenfalls eine Arbeit des jungen Grünewald sei. n

DIE SAMMLUNG VICTOR HAHN

In nur 100 Exemplaren als Privatdruck hergestellt, bilden die beiden großen Bände, die die Schätze dieser Sammlung umfassen, eine besondere Kostbarkeit für den Kunstfreund und Bibliophilen. Adolph Donath hat die Katalogisierung des vielseitigen Bestandes mit vorbildlicher Akribie besorgt und sich dabei des Rates der besten Berliner und auch auswärtigen Kenner erfreuen dürfen. Das imposante doppelbändige Werk, dessen insgesamt 150 Tafeln in Großquart in hervorragend schönem Kupferdruck hergestellt wurden, wird vom Herausgeber sehr klug eingeleitet, wobei man die Kürze der Ausführungen zugleich als besondere Würze goutiert. Donath erzählt bei dieser Gelegenheit auch Amüsantes über den Sammler Hahn, der verhältnismäßig spät begonnen hat und sozusagen aus einem bescheidenen Kunstschwärmer ein temperamentvoller Kunstsammler wurde, zumal er das große Glück hatte, in einer Zeit kaufen zu können, wo in Deutschland durch die furchtbare Krise der Inflation jeder Wertbegriff schwankend geworden war.

Die Vielseitigkeit der Objekte spiegelt das weite Interessengebiet des vortrefflichen Publizisten Victor Hahn wider. Unter den Arbeiten in Ton gibt es ein Original des Ghiberti, unter den Holzskulpturen Werke von Tilmann Riemenschneider und Hans Leinberger. Die Abteilung der italienischen Bronzen aber hat in Deutschland kaum ihresgleichen. Da gibt es Arbeiten von Riccio, Michelangelo, Bandinelli, Sansovino, Roccatagliata und vielen anderen. Die Bilder sind nicht zahlreich, aber von erlesener Qualität. Spinello Aretino, Neri di Bicci, Baldovinetti, Lorenzo di Credi, auch der Greco-Freund Clovio sind neben anderen gut vertreten. Dann besitzt Hahn Gemälde des Hans von Kulmbach, A. Benson und als Hauptstück den Rembrandt, ehemals in der Oldenburger Galerie. Einen besonderen Schatz dieser Sammlung bilden endlich noch die Werke der Kleinkunst, die Möbel und Textilien. Hier haben die italienischen Stücke das Übergewicht, was man dem Dichter des „Cesare Borgia" wohl nachempfinden kann, der diese Sammlung nicht museumsmäßig zusammenbrachte, sondern in erster Linie aus dem Wunsch heraus, sich mit Schönheit zu umgeben. Es bleibt schließlich nur das Bedauern, daß viele, die es am meisten angeht, kaum je in den Besitz dieser beiden wundervollen Bände kommen werden, weil 100 Exemplare, auf den Erdball verteilt, gar zu wenig sind.

Biermann

Taburett. Mesopotamien, 12.—13. Jahrh. Gr. 21×17,5 cm) / Kat.-Nr. 27 der Auktion der Slg. Skaller bei P. Cassirer-Berlin am 13. Dezember

DEZEMBER-AUKTION BEI P. CASSIRER

Mit der Sammlung Oskar Skaller, Berlin, die am 13. Dezember bei Paul Cassirer versteigert wird, kommt eine der wertvollsten älteren Sammlungen persischer Keramik, vornehmlich des 13. und 14. Jahrhunderts, unter den Hammer. Die Ergebnisse dieser Versteigerung werden deshalb besonders interessant sein, weil ähnliche Kollektionen bisher in Berlin öffentlich nicht zum Ausruf gekommen sind. Dr. Ernst Kühnel hat als kenntnisreicher Spezialist diesen Teil der Skallerschen Sammlung, der 177 Nummern umfaßt, katalogisiert, beschrieben und mit einem Vorwort versehen. Offenbar ist der Sammler vor Jahren durch sein besonderes Interesse für die impressionistische Malerei zu den koloristischen Reizen orientalischer Fayencekunst hingeführt worden. Die Anfänge seiner diesbezüglichen Sammlertätigkeit runden sich aber erst 1923 durch die Erwerbung der von Dr. Draeger nach Berlin gebrachten Kollektion persischer Fayencen ab. Das Gesamtgebiet dieser Abteilung hat der Bearbeiter in folgende Einzelgruppen zerlegt:

1. Unglasierte Keramik aus Mesopotamien (Nr. 1 bis 11); 2. Fayencen aus Raqqa (Nr. 12 bis 27); 3. persische Lüsterfayencen des 13. Jahrhunderts (Nr. 28 bis 54); 4. sogenannte Minai-Fayencen aus Raghes (Nr. 55 bis 74); 5. persische Fayencen des 11. bis 14. Jahrhun-

Gießgefäß, in Form einer liegenden Katze modelliert. Persien, 13. Jahrh. 9,5×18,5 cm
Kat.-Nr. 54 der Auktion der Sammlung Skaller bei P. Cassirer-Berlin am 13. Dezember

derts mit Ritzzeichnung oder Reliefdekor (Nr. 75 bis 97); 6. verschiedene Fayencen des 13. bis 14. Jahrhunderts aus Raghes und Sultanabad (Nr. 98 bis 133); 7. persische Fayencen des 16. bis 19. Jahrhunderts (Nr. 134 bis 152); 8. Fayencen aus Westturkistan (Nr. 153 bis 177).

Nach den persischen Fayencen kommen die deutschen Bilder der Sammlung Skaller zur Versteigerung, unter denen sich allein drei Werke von Corinth (darunter die Studie zum „Orpheus"), ein prächtiger Liebermann „Weg in Edam", sechs Werke von Rayski mit dem berühmten „Strolch" und einigen erstklassigen Bildnissen befinden. Auch zwei bemerkenswerte Spitzwegs und der frühe „Junge mit Halskrause" von Trübner gehören zu den besonderen Attraktionen dieser Abteilung.

Anschließend an die Sammlung Skaller werden noch die modernen Werke aus dem Nachlaß Philipp Rud. Goldschmidt versteigert, darunter ein ausgezeichneter Isabey und als größte Seltenheit das komplette Armeewerk Friedrich des Großen von Menzel, drei Bände mit kolorierten Lithographien, das in dieser Ausgabe nur in insgesamt 30 Exemplaren erschien.

Den Beschluß der Versteigerung macht eine Sammlung moderner Gemälde aus verschiedenem Privatbesitz, unter denen ein Hauptwerk von Blechen „Mühle im Tal von Amalfi", Thomas „Bildnis der Frau Scholderer" besonders genannt seien. An diesen Teil schließt sich noch eine Frankfurter Sammlung an, die drei Hauptwerke von Thoma aus den Jahren 73, 78 und 79 enthält. Hier sind weiter zu nennen bedeutende Bilder von Schuch, Schreyer, Sperl u. a. B

Am 13. Dezember findet bei Rud. Lepke die Versteigerung von Mobiliar und Kunstgewerbe aus dem Besitz des Grafen Felix von Luckner auf Schloß Altfranken statt. Es handelt sich um prunkvolle französische Möbel mit Tapisseriebezügen in den Stilen des 18. Jahrhunderts, zu denen auch zwei große Wandteppiche aus der Manufacture des Gobelins nach Boucher gehören. Ferner gelangen zum Ausgebot Kronen, Kandelaber, Bronzen, Perserteppiche in Wolle und Seide, Ölgemälde, darunter ein hochinteressantes Frühwerk von Uhde, ganz im Geschmack Makarts gehalten. Der Katalog enthält 18 Abbildungstafeln. B

HAMBURG

Die Bücherstube Hans Götz in Hamburg versteigert am 10. Dezember moderne Vorzugs- und Pressendrucke, illustrierte Bücher, Handeinbände und kunstgeschichtliche Werke aus Hamburger Privatbesitz. Es sind darunter eine Reihe von sehr schönen Handeinbänden der führenden Buchbinder-Werkstätten, Reihen von französischen Luxusdrukken mit Radierungen in mehreren Zuständen, sowie eine größere Anzahl illustrierter Bücher des 19. Jahrhunderts. Unter diesen ragen einige interessante Karikaturenwerke der Engländer und Franzosen wie Alken, Cruikshank,

Flache Schüssel Persien, 13. Jahrh.
H. 7 cm, Dm. 32 cm / Kat.-Nr. 111 der Auktion der Slg. Skaller bei P. Cassirer-Berlin am 13. Dezember

Gillray, Rowlandson und andererseits Daumier, Gavarni, Monnier usw. hervor. An Gesamtausgaben finden wir einen illustrierten Balzac, den Nietzsche in der Monumentalausgabe, Freytag in einer Luxusausgabe u. v. a. r.

LONDON

Bei Sotheby and Co. ist am 6. Dezember die Versteigerung einer zwar kleinen, aber sehr gewählten Sammlung von englischen Stichen nach den berühmten Gemälden von Romney, Hoppner, Sir J. Reynolds u. a. und dazu einer ebenso ausgesuchten kleinen Sammlung von französischen Mezzotintos des 18. Jahrhunderts, insgesamt nur 35 Nummern, die aber nicht übersehen werden dürfen.

Allerstärkstes internationales Interesse beansprucht dann die Versteigerung einer Sammlung von illuminierten Handschriften, Frühdrucken, autographischen und historischen Dokumenten — als Anhang dazu orientalische Manuskripte, Miniaturen — die ebenfalls bei Sotheby and Co. in den Tagen vom 12. bis 15. Dezember stattfindet. Der mit Tafeln versehene Katalog verzeichnet 963 Nummern, unter diesen dürften die frühmittelalterlichen Miniaturen bzw. Handschriften auf dem Weltkunstmarkt das stärkste Interesse finden. Einzelnes auch nur andeutungsweise herauszuheben, ist kaum möglich. An hervorragender Stelle steht indes ein deutsches Manuskript des 15. Jahrhunderts von Albertus Magnus mit wundervollen Initialen und prachtvollem ornamentalen Schmuck (Nr. 33). Aber auch die französische und frühe italienische Miniatur ist ähnlich gut vertreten. Der gesamte Bestand dieser Versteigerung verteilt sich auf ein halbes Dutzend Eigentümer, die der Katalog namentlich anführt. B

MÜNCHEN

Am 17. Dezember bei Hugo Helbing Auktion moderner Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus mitteldeutschem und anderem Besitz. Sie enthält angesehene Namen der älteren Schule; so ein Kabinettbildchen von Arnold Böcklin: „Frau an einem Parktor", welches unter Nr. 91 a in der Jahrhundertfeier Böcklins in der Nationalgalerie ausgestellt war; ferner Arbeiten von J. F. Dielmann, C. Ebert, L. v. Hagn, Lorenz Quaglio d. J. u. a. Von J. W. Schirmer sind zwei interessante Naturstudien in Öl, zwei Zeichnungen und ein Aquarell zu nennen. Carl Spitzwegs „Landschaft mit Windmühlen und zwei Figuren", B. Vautiers „Schwarzwälderin", F. G. Waldmüllers feinempfundenes „Frauenbildnis" (1862) bilden den Schluß der älteren Abteilung. — Von den späteren Meistern sind zu nennen: G. v. Canal, L. Dill, E. v. Gebhardt, H. Gröber, A. Hengeler, A. Jank, G. Kuehl, F. v. Lenbach, Mayer-Graz, A. Oberländer, Robert Schleich, Anton und Otto Seitz, T. v. Stadler, J. Wopfner u. a. *

BERLIN

Die Graphikauktion, die Graupe als erste am 14. bis 15. November in seinen prachtvollen neuen Räumen in der Tiergartenstraße abgehalten hat, brachte gute Preise für Ausländer. Blätter von Muirhead Bone, Frank Brangwyn, Meryon, Whistler lagen über der Schätzung. Für „Westminster Palace London" von Felix Buhot ebenso für „Westminster-Bridge" von demselben wurden jeweils 400 M. bezahlt, was dem Vierfachen der Schätzung entspricht. Die Graphiken von Käthe Kollwitz waren im ganzen unverändert. Liebermann nur mit Mühe gehalten, Corinth stark vernachlässigt. Wann wird man in Deutschland zu dem Einsehen kommen, daß unsere Graphik — man mag gegen Malerei und Plastik sagen, was man will — durchaus auf der Höhe der ausländischen steht! Ich gebe gerne zu, daß die englische Graphik in London noch teuerer ist, wie es sich eben jetzt wieder bei Sotheby bewiesen hat, und daß es durchaus verständlich ist, wenn der Handel damit operiert. Aber das schließt noch lange nicht jene verächtliche Behandlung der deutschen Produktion ein. Man könnte eine Exportware großen Stils daraus machen, aber zuerst müßte man sie im Inlande wirklich zu würdigen anfangen.

Auf der stark besuchten Versteigerung Dr. Kranz bei R. Lepke brachte der dreiteilige Altar des Raffaellino del Garbo den anständigen Preis von 60000 M. Für den holzgeschnitzten Altar mit Hochrelieffiguren, Venedig 1430, gab man 7800 M. Die beiden holzgeschnitzten Leuchterengel, venezianisch, Mitte des 15. Jahrhunderts, 3000 M. Von den Möbelpreisen nennen wir die folgenden: Vier Renaissancesessel mit Rücken- und Seitenlehnen aus Leder, Italien, 16. Jahrhundert, 4000 M.; sechs italienische Renaissancestühle (Skabelli) gingen für 6200 M. nach Rom. Ein großer italienischer Nußholzsessel, um 1600, mit Gobelinbezügen, 4000 M.; kleine französische Boudoirkommode, um 1780, 3400 M.; die katalanische Brauttruhe, vom Ende des 15. Jahrhunderts, 3400 M.; die italienische Kredenz (Nr. 101) 5000 M.; der burgundische Gobelin (Nr. 102), stark umworben, 6000 M.; großer Renaissancetisch, süddeutsch, um 1600,

Jan Bylert — Musikalische Gesellschaft

Versteigerung bei Rud. Bangel in Frankfurt a. M. am 6. Dezember

5000 M.; großer oberitalienischer Olivenholztisch, 6100 M. K

PARIS

Auftakt der Herbstsaison im Hotel Drouot die Versteigerung der Sammlung R. P. am 29. Oktober durch M. Bellier. Derains „Sitzende Frau" erreichte 75 100 Frs. und Modiglianis „Weibliches Brustbild" 71 000 Frs. Beide wurden von amerikanischen Sammlern erworben. Unter den anderen Preisen seien noch genannt:

Picasso: Die Familie des Harlekin (Gouache aus der blauen Periode, 58×44), 52 000. — Rouault: Akt (69×49), 22 800. — Soutine: Der tote Hase (72×37), 17 100. — Utrillo: Hospital Saint Martin (73×100), 18 000. — Kisling: Mädchen mit blauem Hut (97×70), 12 300. — Marie Laurencin: Drei junge Mädchen (91×65), 13 100. — Vlaminck: Flußlauf bei Saint-Denis (70×90), 11 100 Frs. F. Fels

★

ALTE SAMTE UND BROKATE bei J. und S. Goldschmidt-Berlin.

Das mit erlesensten Schätzen gefüllte Kunsthaus in der Victoriastraße hat gegenwärtig eine besondere Attraktion:

Auf mehrere Räume des ersten Stockes sind als Sonderausstellung zahlreiche der kostbarsten Textilien verteilt, die aus einer bedeutenden Privatsammlung stammen. Unter den europäischen Samten und Brokaten sind das Italien des 15. und 16., das Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts hervorragend vertreten. Besonders hervorgehoben sei in dieser Gruppe ein gestickter Teppich mit schlafendem Amor, während unter den köstlichen italienischen Brokaten ein Genueser Samt mit Silberstickerei auch für den verwöhntesten Sammler eine große Seltenheit bedeuten wird. Antependien, gotische Chormäntel gibt es außerdem in nicht alltäglichen Qualitäten. Die Kunst Asiens vertritt auf diesem Gebiet nur ein einziger Kanghiteppich aus ehemaligem kaiserlichen Besitz (gelber Grund mit Drachenmuster-

Stickerei), ein Stück, das sich im reichen Gegenüber Europas unauslöschlich und einzigartig behauptet. B

EIN VAN GOGH FÜR ZÜRICH

Das Kunsthaus in Zürich erwarb aus dem Besitze der Galerie Hans Bammann in Düsseldorf ein Bild „Feldarbeiter" von Vincent van Gogh aus dessen Nuenener Zeit. Das Werk war im Cicerone im 3. Heft dieses Jahrgangs S. 103 abgebildet.

DAS FLÄMISCHE LANDSCHAFTSBILD

Die Gemäldegalerie des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums hat auf der Ausstellung „Das flämische Landschaftsbild" in der Galerie Dr. Gottschewski und Dr. Schäffer, Berlin, eine signierte und datierte Landschaft von Jan Wildens und ein kleines Landschaftsbild des Lodewyk de Vadder erworben, das Germanische Museum in Nürnberg erwarb ähnlich von Jan Lys eine Bauernrauferei am Ausgang eines Waldes.

DER BOTTICELLI DER SAMMLUNG SIMON

Der Botticelli der Sammlung Eduard Simon ist von seinem Besitzer kürzlich an den früheren Finanzminister Cambo in Madrid verkauft worden, und zwar um einen Pesetenpreis, der dem Wert von etwa 750000 M. entspricht. Es handelt sich um das in den „Klassikern der Kunst" auf Tafel 78 reproduzierte Bildnis eines Jünglings vor blauem Grund, das zwischen 1485 und 1490 gemalt ist. n

HAMBURG

In der Gr. Theaterstraße 42/43 hat der Antiquitätenhändler Heinrich Bachrach zusammen mit seinem Kollegen Andreas Schleicher eine „Galerie alter Kunst, G. m. b. H." ins Leben gerufen, die am 1. November ihre neu hergerichteten Räume mit großem Oberlichtsaal eröffnet hat. Die Firma hofft, dem etwas ermatteten Hamburger Kunsthandel neues Leben zuführen zu können, und wird sich im besonderen der älteren englischen und holländischen Kunst zuwenden. n

ZÜRICH

Die Galerie Aktuaryus hat kürzlich ihr neues Haus in der Bahnhofstraße 16 mit einer großen Giacometti-Ausstellung eingeweiht. Diese Ausstellung, die gegen 60 Werke des in Maloja lebenden Künstlers umfaßt, wurde besonders feierlich eröffnet, und zwar mit Musik und einer Ansprache des Künstlers, der besonders in Zürich zahlreiche Verehrer besitzt. Man möchte wünschen, daß die Galerie Aktuaryus auch in der Folge ein lebendiger Mittelpunkt des Züricher Kunstlebens bleibe. n

Th. Géricault — Pferde im Stall (Leinw. 46×54.5 cm)
Aus dem Katalog »Alte Meister« (Nr. 147) der Galerie Hans Bammann, Düsseldorf

DIE SKULPTURENSAMMLUNG HUBERT WILM

VON JULIUS BAUM

I.

Ehemals haftete an den von Künstlern zusammengebrachten Sammlungen alter Kunst leicht der Geschmack von Atelierdekoration, malerischem Gerümpel und minderwertigem Tand. Der Maler Hubert Wilm in München hat durch seine Kunstbücher bewiesen, daß er sich der alten Plastik nicht nur als eines Wandschmuckes erfreut, sondern daß er sie versteht. Seine Sammlung, mit bescheidenen Mitteln, aber aus guter und gesicherter Provenienz, langsam erworben, gehört heute zu den wenigen ernsthaften in München. Sie umfaßt vor allem Bildwerke vom 12. bis 18. Jahrhundert, einige frühe Gemälde und gutes mittelalterliches Metallgerät. Im folgenden sei auf die wertvollsten Skulpturen des Mittelalters hingewiesen. Als Einleitung vier thronende romanische Marien.

Die erste (Abb. 1) noch aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, aus Reisbach in Niederbayern, Höhe 67 cm, Typus Hodegetria[1], ohne Krone, das segnende Kind (mit neuem Kopf) auf dem linken Knie; ungewöhnlich die rechte Hand auf der Brust. Das Ganze von sehr sorgsamer Bildung, unverkennbar Ausläufer der Regensburger Schule, wenngleich ohne unmittelbare Beziehung zu einem anderen unter den erhaltenen bayrischen Marienbildern.

Konventioneller eine gekrönte Pseudonikopoia (Abb. 2), Höhe 84 cm, mit segnend erhobener rechter Hand, das Kind fast frontal frei vor das linke Knie haltend. Sie stammt aus dem Pustertal. Die mager gezeichnete Faltengebung verrät eine provinzielle Arbeit des 13. Jahrhunderts. Einigermaßen stilverwandt eine Maria des gleichen Typus im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum[2], dort als regensburgisch bezeichnet.

Ein drittes Marienbild (Abb. 3), Höhe 81 cm, zeigt die Mutter thronend, gekrönt, in selbständiger, unbyzantinischer Art das Kind quer über den Schoß haltend. Das Kind hat die gedrehten Löckchen des Knaben der Maria aus der Fuststraße. Das Bildwerk, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, stammt angeblich aus Westfalen[3].

Die vierte Muttergottes (Abb. 5), eine anmutige Buxbaumfigur mit Glasaugen, Höhe 27 cm, in reich gefaltetem Gewand, thronend, zu ihren Füßen Drache und Löwe, gehört zu einer Gruppe wohl französischer Arbeiten, unter deren besten Schöpfungen des weiteren die drei Elfenbeinmarien, früher Sammlung Spitzer, jetzt Hamburg, Kunstgewerbemuseum[4], Florenz, Sammlung Carrand[5], und früher Baden (Aargau), jetzt Mehrerau[6] zu nennen sind. Sie dürfte in die Zeit des Endes der staufischen Renaissance, um 1230, zu datieren sein.

Ein stehender Apostel mit Buch, Höhe 29 cm, niedersächsich (Abb. 4), gehört zweifellos in einen Altaraufsatz in der Art des Mindener Altares im Kaiser-

[1] Zur Typenunterscheidung vgl. Baum, Romanische Marienbilder im Schweizerischen Landesmuseum, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XVII, 1925, S. 215ff., sowie die aufschlußreiche Abhandlung von Hamann, Die Salzwedeler Madonna, Marburger Jahrbuch, 1927, S. 77ff.

[2] Vgl. Voege, Die deutschen Bildwerke, 1910, Nr. 30.

[3] Große Abbildung des Kopfes in Wilm, Gotische Charakterköpfe, 1925, Tafel 10.

[4] Vgl. Goldschmidt, Elfenbein, III, Nr. 133.

[5] Vgl. Goldschmidt, a. a. O., Nr. 134.

[6] Vgl. Baum, Romanische Marienbilder, a. a. O., S. 226.

Abb. 1. Hodegetria. Aus Reisbach

Abb. 2. Muttergottes. Aus dem Pustertal

Friedrich-Museum. Ein stattlicher Holzkruzifixus, Höhe 87 cm (Abb. 6), stammt aus der Gegend von Landshut. Das ungekrönte Haupt ist gesenkt. Der Oberkörper sehr flach mit angedeuteten Rippen. Um so plastischer der Unterkörper. Das rechte Bein tritt über das linke vor; die Füße sind von einem Nagel durchbohrt. Später Nachkomme des Forstenrieder Typus[1], kaum vor 1250 entstanden. Zahlreiche romanische Vortragekreuze und Teile von ihnen bilden einen weiteren wertvollen Bestandteil dieser frühen Abteilung der Sammlung. Erstaunliche Mannigfaltigkeit der Typen. Am altertümlichsten ein Kruzifix mit hoher Zackenkrone, Höhe 19 cm, sehr schmal, mit eng anliegendem Lendentuch, das in der Mitte einen dreieckigen Überfall zeigt, vielleicht niedersächsisch. Ein kölnischer Bronzekruzifixus, Höhe 17 cm, ist gekrönt, das Lendentuch zeigt senkrechte Streifen. Aus Rom ein sorgfältig ziseliertes, völlig vergoldetes Bildwerk. Diese beiden 12. Jahrhundert. Schon aus dem späten 13. Jahrhundert ein gekrönter

[1] Vgl. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, 1924. S. 150f.

Abb. 3. Muttergottes. Angeblich aus Westfalen

Kupferkruzifix mit Glasaugen und geschmeidigen Körperlinien, Höhe 16 cm, ähnlich dem Typus Stuttgart Nr. 25[1]; verwandt ein Limousiner Kruzifixus mit Zellenschmelz, Höhe 14 cm. Unter den Bruchstücken ist eine trauernde Maria beachtlich.

Auch die gotische Skulptur des 14. und frühen 15. Jahrhunderts ist in der Sammluug Wilm durch vorzügliche Bildwerke, hauptsächlich aus Bayern und vom Rhein, vertreten.

Unter den bayrischen Arbeiten sei eine thronende Chiemgauer Maria, Höhe 67 cm, aus Zirbelholz, hervorgehoben. Gürtelüberfall und die Betonung des Körperorganismus sprechen für die Entstehungszeit des Werkes gegen 1300.

[1] Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des Mittelalters, 1925, Nr. 25.

Abb. 4. Apostel. Niedersächsisch

Abb. 5. Muttergottes. Französisch (?)

Groß ist die Zahl der Tonbildwerke. Ein streng stilisierter Apostelkopf, 1920 bei Landshut im Boden gefunden, ist bestimmt Erzeugnis heimischer Töpferkunst, die bis nach Nürnberg Arbeiten ausgeführt hat[1]. Etwas jünger ein Gottvater auf Wolken, aus Straubing, Höhe 26 cm[2]. Aus dem Chiemgau zwei Tonfiguren der thronenden Apostel Johannes, Höhe 53 cm, und Petrus (beschädigt), Höhe 52 cm, früher in der Sammlung Maurer[3], ferner aus Niederbayern der Kopf einer jugendlichen Heiligen[4]. An diese Tonarbeiten schließt sich eine Anzahl bedeutender Holzfiguren. Ein stehender Johannes der Täufer, Höhe 85 cm, vollrund, um 1430 (Abb. 7)[5], ist ein schönes Beispiel des schon um jene Zeit besonders erregten und nervösen Stils der niederbayrischen Plastik. Eine stehende

[1] Vgl. Wilm, Die gotische Holzfigur, 1923, S. 10 und 148.
[2] Vgl. Wilm, Gotische Charakterköpfe, 1925, S. 12.
[3] Vgl. Festschrift des Münchner Altertumsvereins 1914, S. 33, Abb. 11.
[4] Vgl. Wilm, Die gotische Holzfigur, a. a. O., S. 18.
[5] Vgl. Wilm, Gotische Charakterköpfe, 1925, S. 12.

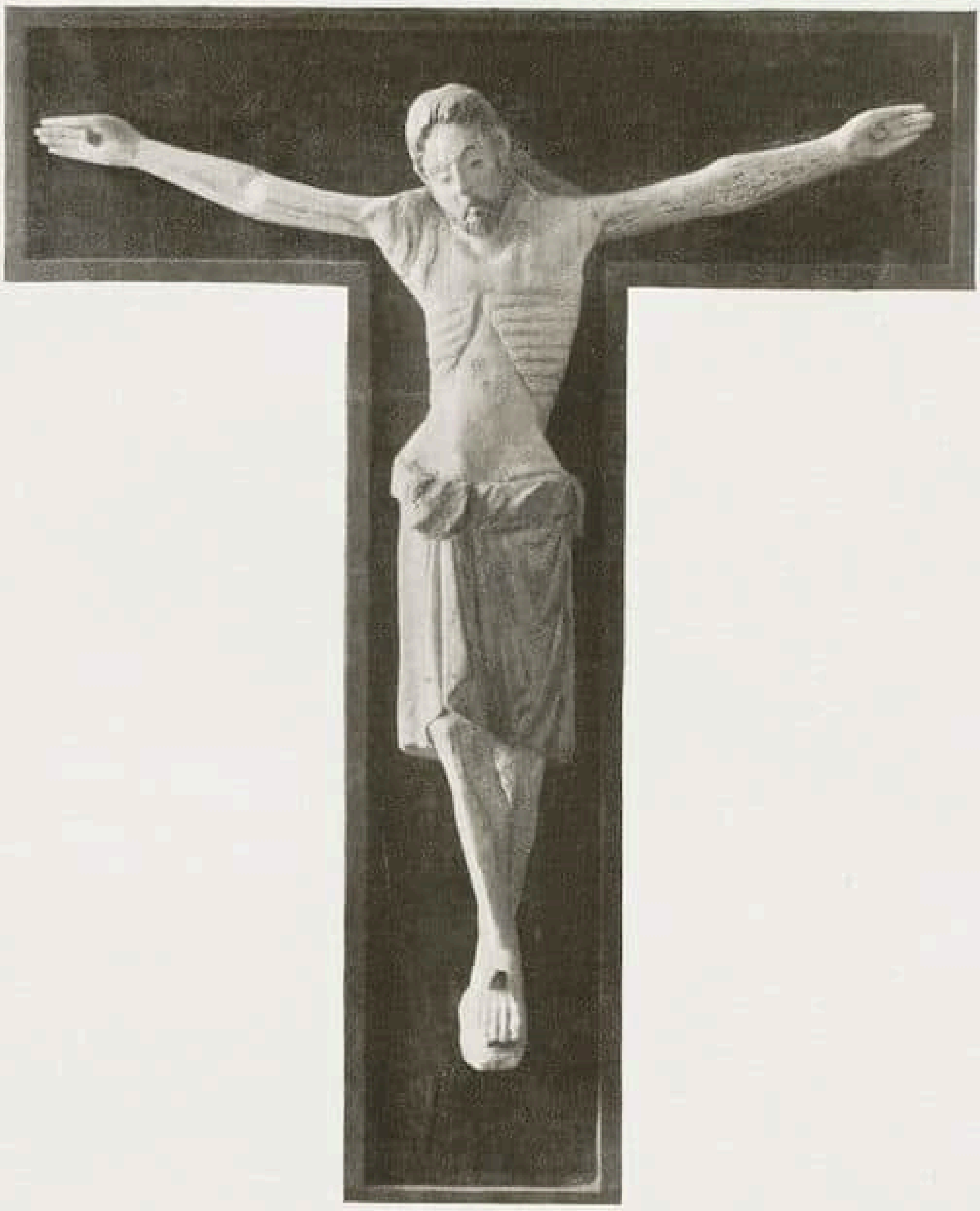


Abb. 6. Kruzifixus aus der Gegend von Landshut

Muttergottes, mit nacktem Kind auf dem linken Arm, breit und ausfahrend, Höhe 59 cm, vertritt die Salzburger Plastik um 1430. Ein bayrisches Vesperbild, Höhe 46 cm, zeigt den älteren Haupttypus mit aufgerichtetem Oberkörper Christi und zartem Spiel der übergreifenden Hände.

Eine heilige Barbara, mit ergänztem Attribut und falschen Kronenzacken, aus Krakau, Höhe 66 cm, sehr weich, erweist sich als schlesische Arbeit des beginnenden 15. Jahrhunderts (Abb. 8)[1].

Aus dem bayrischen Franken enthält die Sammlung ein mächtiges Vesperbild aus der Eichstädter Gegend, Höhe 110 cm (Abb. 9), mit dem häufiger verbreiteten Typus des liegenden Christuskörpers.[2] Aus Nürnberg besitzt Wilm einen herrlichen thronenden Tonapostel mit alter Fassung, um 1400, Höhe 31 cm, im Schutt der Frauenkirche gefunden[3]. Wenn auch Kopf und Hände

[1] Zur Vergleichung sei auf Wiese, Schlesische Plastik, 1923, Tafel 58ff. hingewiesen.
[2] Vgl. Wilm, Die gotische Holzfigur, S. 164, Tafel 57.
[3] Vgl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, 1910, S. 48, Nr. 86.

Abb. 7
Hl. Johannes. Niederbayrischer Meister

Abb. 8
Hl. Barbara. Aus Krakau

fehlen, so gehört das Stück dennoch zu den wichtigsten und bestbezeugten Nürnberger Arbeiten dieser Epoche. Mainfränkisch ist ferner eine stehende Muttergottes, vom Kinde umhalst.

Aus Köln stammt eine stehende Muttergottes mit fließenden Gewändern, Nußbaum, Höhe 51 cm, Ende des 14. Jahrhunderts[1], anscheinend ein Andachtsbild, das in zahlreichen freien Wiederholungen vorkommt, so im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, in der Sammlung Seligmann, Köln, in der Sammlung Krüger, Stein a. Rh. Aus der Sammlung des Grafen Adelmann erwarb Wilm das schöne Bruchstück einer thronenden Maria mit stehendem, bekleidetem Kinde[2]. Ein wichtiges Werk mittelrheinischer Kunst ist ein thronender Christus von einer Marienkrönung, Nußbaum, Höhe 74 cm, mit ergänztem, rechtem

[1] Vgl. Josephi, a. a. O., S. 114, Nr. 222.
[2] Vgl. Katalog der Sammlung des Grafen Adelmann, 1927, Nr. 94.

Abb. 9. Vesperbild. Aus der Gegend von Eichstädt

Abb. 10. Auferstehung Christi. Schule von Nottingham

Arm und unterem Gewandsaum, doch gut erhaltenem, ausdrucksvoll schönem Kopf (Abb. 11)[1]. Der Oberrhein endlich ist durch das Bruchstück eines Holzkruzifixus mit leidend geneigtem Haupte[2] vertreten. Hieran reiht sich eine beträchtliche Anzahl metallener Altar- und Vortragekreuze des 14. Jahrhunderts; darunter ein vollständig erhaltenes italienisches Altarkreuz.

Den Beschluß der Sammlung der älteren gotischen Skulpturen bildet ein Alabasterrelief der Nottinghamschule (Abb. 10), eine Auferstehung Christi, Höhe 51 cm, von der es mehrere Repliken gibt[3].

[1] Vgl. Josephi, a. a. O., S. 113, Nr. 221. — Eva Zimmermann-Deissler, Vier Meister mittelrheinischer Plastik, Städel-Jahrbuch, 1924. S. 30f., Abb. 24/27.
[2] Vgl. Wilm, Die gotische Holzfigur, a. a. O., Tafel 34.
[3] Vgl. Josephi, a. a. O., S. 6, Nr. 7.

Abb. 11. Thronender Christus. Von einer Krönung Mariä
Mittelrheinisch

DIE WOHNUNG

VON SIGFRIED GIEDION

EIN RÜCKBLICK AUF STUTTGART 1927

Abb. 1 Die beiden Häuser Le Corbusier

Abb. 2 Haus Mart Stam

Abb. 3. Haus des Stadtbaumeisters J. J. P. Oud, Rotterdam
Photo Dr. Lossen, Stuttgart-Feuerbach. Die Abbildung ist dem Werk »Bau und Wohnung 1927«, das der Deutsche Werkbund demnächst herausgibt, entnommen.

Wir haben zu Beginn dieses Jahres an dieser Stelle auf die voraussichtlich wichtigsten Bauereignisse, auf die Konkurrenz um das Völkerbundsgebäude und die Werkbundausstellung »Die Wohnung« hingewiesen.

Die Ausstellung hat tatsächlich eine Eingliederung ins aktive Leben gezeigt. Wir nennen ihre Bedeutung außerordentlich, da mit ihr das neue Bauen aus dem Sterilisierglas der Avant-garde zu einem Bewußtseinselement der breiten Schicht geworden ist. Das neue Bauen kann weniger als irgendeine andere Bewegung ohne aktive Mitarbeit der Massen gesund bleiben. Natürlich werden die Probleme nicht aus dem realen Bewußtsein der Masse geboren. Die Bewußtseinsschicht stellt sich auf Verneinen ein. Ist aber der unbewußte Wille in eine bestimmte Bahn gelenkt und der Einsicht an Stelle der Verneinung Platz geschaffen, so wird das geistige Laboratoriumsprodukt durch die Erweiterung und Verschleifung mit dem realen Leben überhaupt erst fruchtbar. Keimzelle auf diesem Gebiet zu sein, scheint uns der Sinn der Stuttgarter Ausstellung.

Von technischen Hochschulen in ihrer heutigen lebensfremden Gestalt ist

für die Entwicklung vorläufig so wenig zu erwarten wie von den Akademien. Von Architektenbünden, deren Mitglieder sich wieder aus jenen Hochschulen oder Akademien rekrutieren, aber noch weniger. Diese Verbände sind die eigentlichen Schutzmauern der Reaktion geworden, die sich heute hinter die Begriffe von der »schrittweisen Entwicklung«, »der Monumentalität«, der »Tradition« verbirgt.

Das Verhalten der großen Architektenverbände ist menschlich durchaus verständlich: sie haben ihre Mitglieder zu schützen. Der bestehende Zustand soll möglichst lange erhalten bleiben und die Umstellung zum neuen Bauen ist kein einfaches Wechseln des formalen Sattels, das ja keine Schwierigkeiten machte, sondern greift eben tiefer. Es handelt sich um eine doppelte Umstellung: um die Umstellung von der handwerksmäßigen Bauweise (Saisongewerbe, Ziegelbau, Eigenentwurf jedes Fensters, jeder Tür) zur industriellen Bauweise, die natürlichden konstruktiven Vorgang bis ins letzte Detail verändert, dann aber

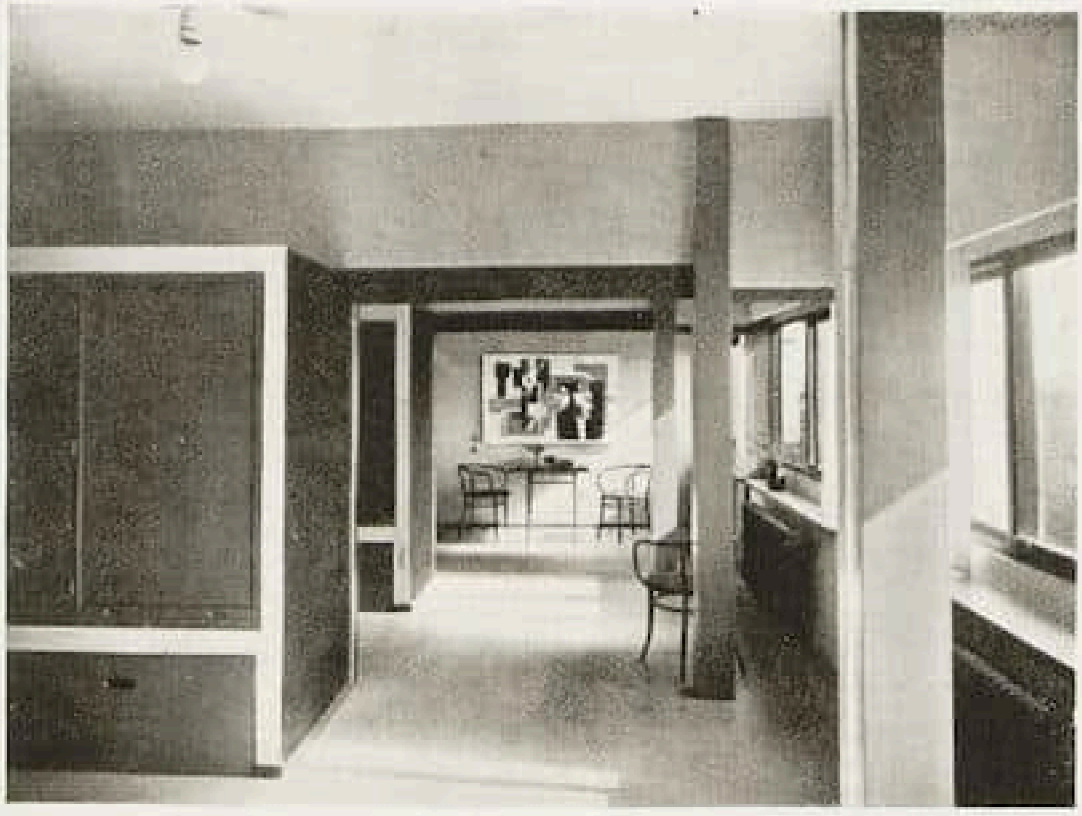


Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 4. Großer Wohnraum im Haus Le Corbusier und Pierre Jeanneret / Abb. 5. Möblierung im Hause Mart Stam / Abb. 6. Großer Wohnraum im Hause des Stadtbaumeisters J. J. P. Oud, Rotterdam

um die Schaffung, ja um die Vorahnung einer neuen Lebensgestaltung. Bei diesem Doppelproblem ist mit bloßen Formveränderungen nicht weiter zu kommen: der Widerstand, der gegen das neue Bauen besteht, wird also durchaus verständlich. Im Gegensatz zu den Architektenvereinigungen konnte der Werkbund die Initiative ergreifen, da er eine fruchtbare Mittelstellung zwischen Industrie, Architektur und Handwerk einnimmt und nicht gezwungen ist, verloschene Standesvorurteile aufrechtzuerhalten.

Wir sind heute ganz am Anfang. Noch fehlen den Städten die Versuchsgelände, auf denen Baustoffe und Bauweisen systematisch erprobt und geprüft werden können. Die Nebeneinanderstellung verschiedenartiger, industriell erweiterbarer Baumethoden, die den konstruktiven Sinn der Weißenhofsiedlung ausmacht, müßte heute in jeder größeren Stadt möglich sein, denn die Erfahrungen, die man macht, gelten keineswegs für alle Orte gleichmäßig. Sie sind abhängig von den Materialien, die zur Verfügung stehen, sie sind abhängig vom Boden! Es ist wirklich nichts lächerlicher als die ewig wiederholte Vokabel, daß das neue Bauen international planiert sei. Gerade aus wirtschaftlichen Gründen sind Differenzierungen selbstverständlich, man wird in Gegenden, die Eisen erzeugen, anders bauen als in holzreichen. Landschaft, Klima, Lebensgewohnheit drücken sich in jeder organischen Bauweise durch. Wir sind heute nicht dazu da, über den Ausdruck des Nationalen, über Schönheit oder formale Tradition auch nur einen Augenblick nachzudenken, denn das sind selbstverständliche Ergebnisse jedes organisch durchgeführten Bauens. Als Ausgangspunkte bedeuten sie nur Mäntelchen einer mit »wenn und aber« geschminkten Reaktion.

Ausstellungen können nichts anderes geben als Bilanzen der Entwicklung. Wie ein Führer der deutschen Architektur es ausdrückte, ist die Weißenhofsiedlung wirklich eine »Musterkarte« des heutigen Bauens.

Die Kritik fiele nicht schwer. Es ließen sich ohne Mühe abgeleitete oder falsche Formulierungen bloßstellen und jede gesplissene Tür oder falschgelegte Rohrleitung ließe sich zum Beweis der Unfähigkeit der ganzen Bewegung umargumentieren. Doch scheint es uns die Aufgabe des heutigen Kritikers zu sein, weder zu höhnen, noch Noten auszuteilen, noch lächerlich zu machen, sondern einfach die Entwicklung dort abzutasten, wo sie am lebendigsten ist.

Der ursprüngliche Plan Mies van der Rohes, die Grundstücke und Häuser so ineinander zu verzahnen, daß sie einen einzigen Zusammenhang bildeten, d. h. ihre Grenzen im Grundbuch nicht mehr feststellbar wären, ging leider aus äußerlichen Gründen nicht durch. Heute stehen im üblichen bürgerlichen Zusammenhang die Häuser nebeneinander und bedrängen sich daher. Trotzdem konnte man Erfahrungen sammeln, wie das flache Dach mit seinen ebenen unaggressiven Flächen von selbst Beziehungen und Bindungen schafft, wo sonst reines Chaos herrschte. Schon in ebenen Städten wie im Haag schaffen die flachen Dächer breite zusammenhaltende Ströme. In bergigem Terrain, in dem ein Nachbar auf den andern heruntersieht, zerreißen Giebel nicht nur die Landschaft und nehmen den Nachbarn unnötig freies Luftvolumen weg: sie lassen eine erträgliche, terrassenförmige Bebauung bei dichterer Wohnzahl überhaupt nicht zu.

Die Ausstellung zeigte, wieviel noch zu tun ist. Ganz abgesehen von den äußeren Problemen, wie Konstruktion, Wirtschaftlichkeit, Finanzierung, stehen

Paula Modersohn-Becker / Bildnis einer alten Bäuerin

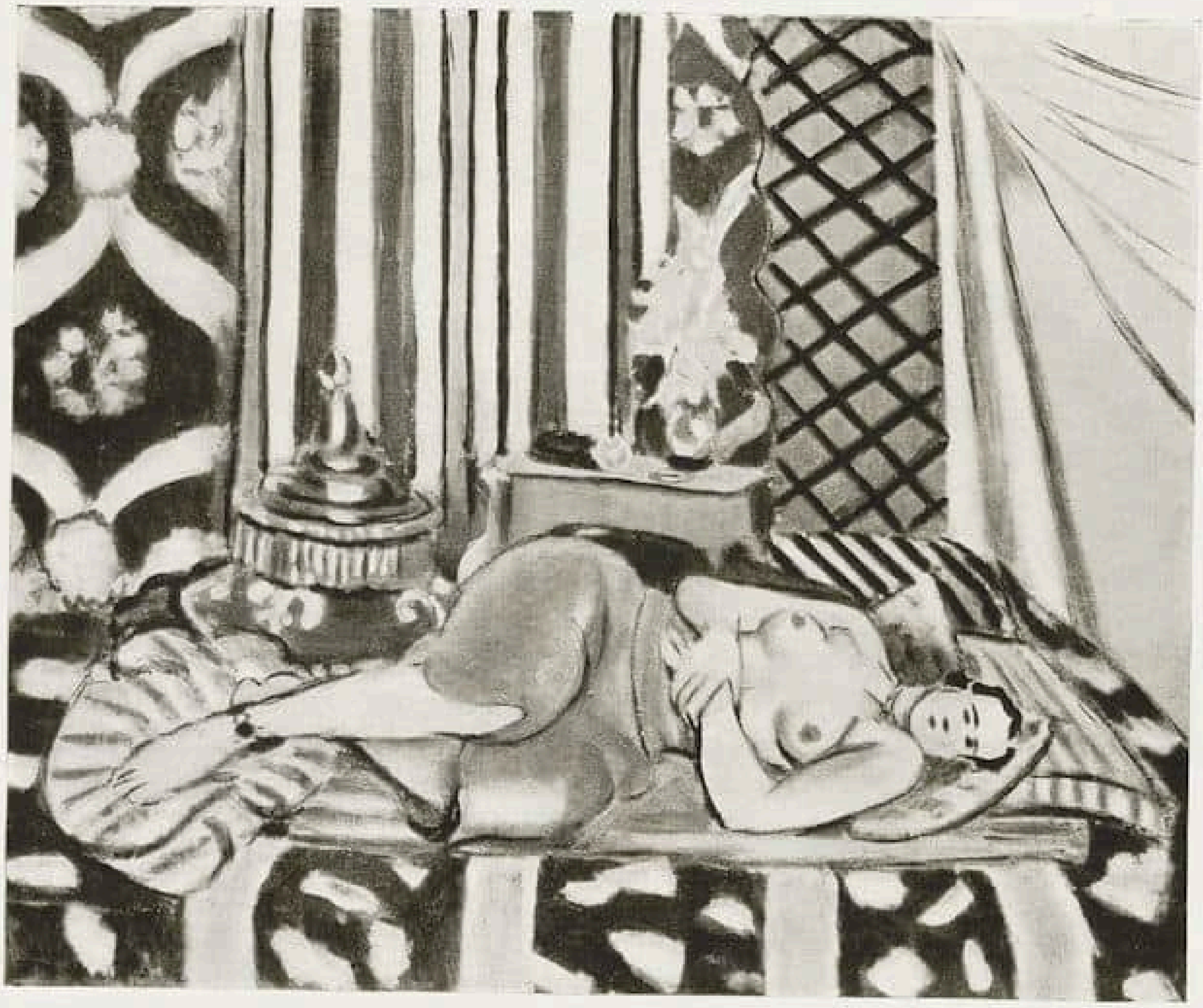
Aus dem eben erschienenen Werk: Hans F. Secker,
Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz

wir auch mit unseren inneren Forderungen noch am Beginn. Weder das Problem des Sitzens, noch das Problem des Fensters (Belichtung) ist heute gelöst. Wir wissen nicht, wie weit wir in einem Haus ein kollektives Zusammenleben vertragen, d. h. wie weit Räume in horizontaler oder vertikaler Richtung miteinander verschmelzbar sind und welche Formen der Abschließung (Schiebetüren, bewegliche Wände, veränderliche Zimmergrößen) am gegebensten sind. Wir müssen erst erfahren, wie weit wir dem Bedürfnis, das Haus nach außen zu öffnen, nachgehen können, wir kennen den Grad der Isolierung nicht, der notwendig ist, um vom Nebenan nicht bedrängt zu werden. Wir wissen wohl: dies alles sind veränderliche Größen und unmöglich in groben Konstanten einzufangen, aber wir werden sie doch in den nächsten Jahren, für unsere Generation wenigstens, feststellen können. Gerade das Bewußtsein, daß jeder Einzelne von uns sich heute auch in menschlicher Beziehung im Stadium des Nichtfestgelegten, im Laboratoriumsstadium, befindet, gibt den Elan zur Entwicklung.
Dies darf natürlich nicht so verstanden werden, als hätten wir überhaupt kein Positivum aufzuweisen. Es gibt heute schon ganz bestimmte Punkte, die die Richtung der Entwicklung festlegen lassen. Es gibt schon Erfahrungen. Für die geregelte Entwicklung, für das langsame, bewußte und unüberstürzte Vorgehen ist auf die Häuser J. J. P. Ouds hinzuweisen. An jedem Detail ist erkennbar, daß es nicht von ungefähr hingesetzt wurde, sondern daß hinter ihm die Erfahrungen von 2000 Wohnungen stehen. Es handelt sich nicht um die Erfahrungen eines Routiniers, sondern eines Menschen, der versucht, in jedem Schritt die geistigen Zusammenhänge mit unserer Zeit zu wahren. Der Praktiker Oud weiß das Volumen des Hauses auszunützen, wie ein guter Reisender seinen Koffer. Die Art, wie ohne Raumverlust in das große Zimmer des Hauses eingeführt wird, wie der Organismus von Küche, Waschküche und dem typisch holländischen Fahrradstall sicher in Zusammenhang gebracht wird und im Vorhöfchen gebunden erscheint, wie trotz der Enge des Hauses Platz für ein Vorrats- oder Schrankzimmer bleibt, die Gänge reduziert und die Trockenräume — nicht ohne Kühnheit — mitten im Gefüge des Hauses untergebracht werden, dies alles weist auf eine Erfahrung hin, wie sie heute kein anderer Vertreter des neuen Bauens besitzt. Dazu kommt, daß jedes Detail, jede Tür, jedes Abtropfbrett auf Type und hundertfältige Vervielfachung erdacht ist. Aber es darf nicht vergessen werden, daß diese sichere Lösung nur durch weiten Verzicht auf versuchsmäßig Problematisches möglich wird: Alle Mauern sind unverrückbar. Das Haus ist noch ein Organismus unverrückbarer und in sich fester Zellen.
Le Corbusier: Der Gegenpol Ouds. Man muß Corbusier aus der französischen Entwicklung verstehen. Während sich in Holland das Aussehen des ganzen Landes unter dem Einfluß der Bewegung wandelte, gab es in Frankreich, abgesehen von ausgezeichneten Konstrukteuren, nichts.
Man muß den Mut Corbusiers begreifen, der mitten in die trostlose Bedeutungslosigkeit der Pariser Ausstellung 1925 seinen »Pavillon de l'esprit nouveau« als einzige lebendige Zelle hineinstellte. Man weiß, es war kein »Pavillon«, sondern ein Wohnkompartiment seiner neuorganisierten Wohnblöcke aus »vers une architecture«. Zwischen Stuttgart und Paris liegen zwei Jahre. Auch abgesehen von französischer Reaktion, kann man daran das Tempo erkennen, mit dem das neue Bauen sich jetzt Luft schafft.

Lovis Corinth / Blumenstilleben

Aus dem eben erschienenen Werk: Hans F. Secker, Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz

Es herrscht in Frankreich heute noch eine undurchdringliche Feindschaft gegen jede Änderung der üblichen Wohnform. In Holland hatte man die Vorteile und Nachteile einer schrittweisen Entwicklung. Wenn man — wie Le Corbusier — in Frankreich die Wohnform ändern wollte, wie dies Le Corbusier einsam und von Anfang an tat, so konnte man nicht schrittweise an das Problem herangehen. Anderes als eine visionsmäßige Gestaltung, die von der umgebenden Realität absah und in die Utopie hineinformulierte, war dort nicht möglich.
Man hat über die beiden Häuser Corbusiers auf der Weißenhofsiedlung vielleicht am meisten diskutiert: Für wen sind eigentlich diese Häuser? — Es gibt keinen Spießer, der sich über die nicht hochgeführte Wand des Badezimmers oder einen nur 60 cm breiten Gang aufgeregt hätte, keinen, der nicht den Einwurf machte: Wie ist es bloß möglich, in diesen Häusern auch nur krank zu sein? Aber selbst die Leute der Avand-garde runzeln die Stirne über Corbusier und nennen ihn einen Ästheten oder Romantiker.
Gewiß kommen wir jetzt in ein Stadium der Entwicklung, das Kleinarbeit verlangt, Durchdringung des Details bis ins Letzte: Manifestartige Formulierungen können peinlich wirken.
Aber man vergesse nicht: Ohne visionsmäßigen Vorstoß wäre die ganze Bewegung heute schwer und ohne Weitblick! Mit welcher Unbeholfenheit haben — auch die Holländer — das flache Dach behandelt. Sie haben es flach gemacht, aber sie konnten es nicht modellieren und zur Wohnfunktion umgestalten, so wenig wie sie zuerst die Sockel ihrer Häuser erleichtert haben. Wir haben hier nicht abzuleiten, wie weit die Durchdringung und Öffnung des Hauses im vertikalen Sinn möglich ist, oder wie weit sie aus der üblichen französischen Atelierwohnung ableitbar ist, aber es scheint uns notwendig, daß diese Dinge einmal zur Diskussion gestellt wurden. Die Praktiker, die nachher die nötigen korrigierenden Abstriche vollziehen, finden sich unschwer.
Die nachkommende Generation vertritt Mart Stam. Es ist Mies van der Rohe hoch anzurechnen, daß er nicht Dudok, den Liebling aller geheimen Reaktionäre, oder einen Vertreter der Amsterdamer Schule, die heute in Deutschland verderblich genug imitiert wird, berufen hat.
Mart Stam ist im Grunde ein Konstrukteur für Großbauten, trotzdem hat man bei seinen Häusern das Gefühl, zum erstenmal eine Gestaltung des proletarischen Lebensgefühls vor sich zu haben. Stam ist ohne die Abschließungen Ouds und ohne das visionsmäßige Überspritzen Le Corbusiers. Er gestaltet nackt und scheinbar selbstverständlich, er kann sich auf die Erfahrungen der Holländer, auf die Visionen Corbusiers, auf den Konstruktivismus der Russen stützen und sie in die Bahn einer ruhigen, aber weitzielenden Entwicklung leiten, die die kommende Periode des neuen Bauens kennzeichnen wird.
In Stams Häusern ist auch eine Verschmelzung der Räume selbst in vertikaler Beziehung versucht, indem er mit einer breiten Schiebetür sein großes Zimmer mit Vorraum und Treppe verbindet. Man kann fragen, ob ein brückenförmiger Schlaf- oder Arbeitsraum ohne direktes Fenster glücklich ist. Man kann fragen, ob es opportun ist, eine Treppe vor die Fensterwand des großen Raumes zu legen, aber es werden doch wichtige Punkte berührt, selbst ästhetischer Art: Die Fenster haben keinen sichtbaren Sturz mehr, sie sitzen bis an die Decke, wodurch Landschaft und Innenraum sich in ungekannter Weise



Henri Matisse — Pariser Herbstsalon 1927 — Interieur

durchdringen können. Auch andere Einzelheiten verraten das Weitertreiben der Entwicklung: die Metallstühle, die Marcel Breuer in Deutschland zuerst durchformuliert hat, werden von Stam weitergedacht: Metallstühle müssen nicht auf vier Beinen stehen, Metallstühle kommen, ihrer Konstruktion nach, mit zwei Beinen aus. Es wird dadurch eine zugleich sichere und dabei federnde Art des Sitzens ermöglicht, wie wir sie bis jetzt nicht kannten.

Verfolgt man die Bewegung des neuen Bauens in Deutschland, so zeigt sich von Anfang an, daß Leistungen, die einen systematischen Weiterausbau gestatten, weniger auf dem Gebiet des Wohnproblems als auf dem Gebiet des Industriebaues liegen. Das spürt man auch an den Stuttgarter Formulierungen. Die Fabrikbauten von Behrens (1907), die Gropius'schen Faguswerke (1911), die Gropius'sche Fabrik der Kölner Werkbundausstellung 1914, mit ihren später immer wiederholten gläsernen Treppenhäusern, sind wichtiger als die gleichzeitigen Wohnhausbauten.

Es hat bereits um die Jahrhundertwende nicht an vorstoßenden Versuchen gefehlt, die Wohnform entscheidend umzugestalten. Loos in Wien und die Darmstädter Künstlerkolonie von 1901 mit Olbrich, Behrens bedeuten Anfänge. Aber diese Anfänge wurden sofort unter dem Einfluß der Werkstättenbewegungen ins nuancemäßige Kunstgewerbliche umgebogen. Auch lassen sich etwa die Darmstädter Versuche (1901) an prinzipieller Wichtigkeit nicht mit dem Perretschen Haus (1903) in der Rue Franklin, Paris (Cicerone, Heft 1, 1927, Abb. S. 17)

vergleichen, das auch in seiner konstruktiven Durchbildung (Eisenbeton) im Wohnbau vorausgriff.

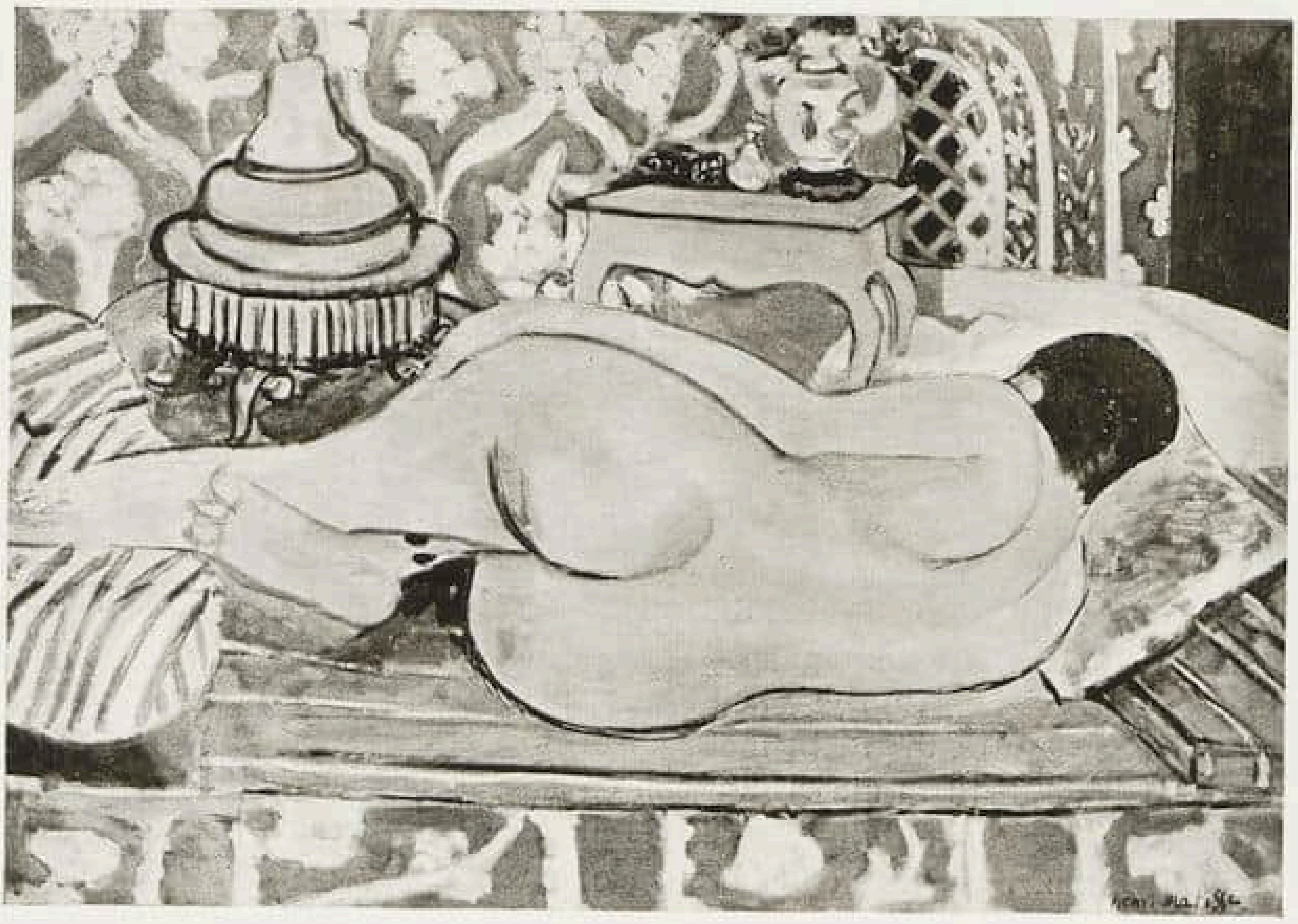
So sind Häuser, die die heutige Gestaltung vorausahnen, eher in Holland oder Frankreich zu finden, als in Deutschland.

Die Weißenhofsiedlung beherrscht der dreigliedrige Mietsblock von Mies van der Rohe: Eisenskelettbau! Auch das Mietshaus ist aus dem Palast oder der Burg, die es heute noch darstellt, in ein lockeres Gefüge umzugestalten. Eisenskelettbau heißt Eliminierung der starren Mauern, innen und außen. Für die Außenwelt genügt eine halbe Ziegelbreite mit Torfoleumabdichtung. Die Innenwände können nach Gefallen des Mieters gestellt werden, wie und wo es einem beliebt, Anhaltspunkte sind bloß die breiten durchgehenden Fensterreihen. Die Fensterreihen sind breit und durchgehend, da wir dadurch niedere, gut heizbare, sehr tiefe und doch belichtete Räume erhalten.

Das Mietshaus ist heute noch weniger gelöst als das Einfamilienhaus. Mies van der Rohe gibt durch seinen Skelettbau die Möglichkeit, das Problem einmal aufzurollen. Es ist belustigend, wie in nahezu jeder Kritik die frei durchgehenden Eisenstützen in den Häusern von Mies oder Corbusier als besonders unsachlich erwähnt werden. Anscheinend kann sich gerade der Architekt innerlich nicht vom Bild der alten Konstruktionsweise loslösen, in der die Mauer Träger des Hauses war. Es ist für unser heutiges Raumgefühl durchaus organisch, daß die Konsequenz aus der inneren Konstruktion des Hauses gezogen wird. Die durchgehende Eisenstütze ist durchaus kein ästhetischer Anstoßpunkt! Sie mag ruhig sichtbar durch den Raum gehen! Wenn die Säule in der antiken Architektur dem Beschauer die Sicherheit des Gefühles vom geregelten Spiel von Last und Stütze gab, so gibt die durchgehende Eisen- oder Betonsäule dem heutigen Beschauer die Sicherheit von Kräftefluß, der durch das ganze Haus einheitlich strömt. Der frei sichtbaren Säule ist neben ihrer konstruktiven Selbstverständlichkeit auch eine neue Gefühlsbetonung zu geben: Hier sind durchgehende Kräfte am Werk; nichts in unserem Leben bleibt isolierte Erscheinung, alles steht in gegenseitiger Bindung: Innen, Außen, Oben, Unten!

Die weiteste Konsequenz hat Mies van der Rohe in seinen Wohnungen gezogen. Sperrholzwände, die durch Schraubenzug an die Decke gepreßt werden können, gestatten dem Bewohner eine beliebige Veränderung seiner eigenen Räume. Türlose Verbindung der Räume untereinander. Man ist immerhin erstaunt, was für Räume auf diese Weise aus siebzig Quadratmetern Grundfläche entstehen können. Es handelt sich uns nicht darum, wie weit diese Sperrholzwände und türenlosen Verbindungen durchführbar sind. Es handelt sich — genau wie bei Corbusier — um Anregungen, die nötig sind, um den Praktiker in Bewegung zu setzen.

Neben Mies van der Rohe scheint uns — was konstruktive Durchblutung anbelangt — das eine Haus von Gropius am wichtigsten, da es ganz auf Trockenmontage eingestellt ist, eine Bauweise, die noch völlig in den Kinderschuhen steckt. Das industrielle Bauen verlangt, daß Versuche, mit »wasserlos« gebauten Häusern in weitestem Umfang durchgeführt werden. Wir sind noch weit davon entfernt, neue Materialien, wie etwa die Celotexplatten (Zuckerrohrfaser) ihrer Materie entsprechend behandeln zu können, wir haben weder für innen noch für außen (Asbestschieferplatten) richtige Verbindungen der Fugstellen.



Henri Matisse Pariser Herbstsalon 1927. Akt

In sechs übereinanderliegenden Wohnungen Mies van der Rohes versuchte eine Anzahl Schweizer Architekten durch kollektive Zusammenarbeit sechs verschiedenen Grundrißtypen der neuen Mietswohnung näherzukommen. Man ging von der Frage aus, wie müssen wir die Fläche organisieren, wenn wir im gleichen Volumen vier Menschen oder nur einen unterbringen wollen. Gemeinsam sollte allen ein großer Wohnraum sein, gemeinsam die Eliminierung des sogenannten Vorzimmers und die direkte Begehbarkeit des Schlafzimmers vom großen Wohnraum aus.

Wir wollen vor allem uneingeengt wohnen können. Wir brauchen weder große Küchen, noch große Schlafzimmer. Die Schweizer gingen so weit, bei einzelnen Wohnungen die Küche überhaupt zu eliminieren und sogenannte »Kochkapellen« in den großen Wohnraum zu legen. Diese Kochkapellen sind verglaste schwebende Laboratoriumsschränke mit Abzug und Ventilation. Die Schlafzimmer sind kabinenmäßig beschränkt, jedoch kann ihr Volumen — wenigstens an einzelnen Stellen — durch Schiebetüren des Nachts vergrößert werden. Sympathisch berührt die ungeschmäcklerische Haltung. Es fehlt aber noch die Kühnheit des Vorstoßes. Zwar gibt es ausgezeichnete Stühle und Tische mit prachtvoller Zelluloselackbespritzung, aber es handelt sich dabei eben um die Verbesserung des üblichen Typ. Konsequente Umwertungen, wie sie etwa Mart Stam fertig bringt, indem er neue konstruktive Bedingungen konsequent zu Ende denkt und dadurch den Stuhl ganz selbstverständlich auf zwei Beine stellt anstatt auf vier, fehlen noch. Dabei darf man allerdings nicht vergessen, daß in der Schweiz der Staat — der Bund — dem neuen Bauen teils mißtrauisch, teils in vollendeter Ahnungslosigkeit gegenübersteht. Vieles konnte

daher nicht verwirklicht werden. (Es ist einigermaßen grotesk — beleuchtet aber die Situation — wenn man bedenkt, daß der Staat für einen gotischen Tisch 70000 Franken übrig hat und für die Stuttgarter Ausstellung mit allen möglichen Wenn und Aber 2000 Franken flüssig machte.)
Wir haben hier keinen Bericht zu geben, keine Aufzählung. Wir haben manches Detail gesehen, das nicht vergessen werden soll: Harmonikaartige Schiebetüren in den Häusern von Taut, mattes Spiegelglas und schöne Verschmelzung mit dem Garten in dem Haus Radings, eine neue, unseren Bedürfnissen entgegenkommende intensive Verbindung von Schlafzimmer, Bad und Sonnenbalkon im Haus A. Schnecks.
Mit wenigen Ausnahmen — z. B. Miesblock, Döcker, Oud, Schneck — ist die Ausführung der Unternehmer äußerst deprimierend, am schlimmsten vielleicht in den Häusern Corbusiers. Es ist klar, daß Leuten, die eine gewissenhafte Ausführung gewohnt sind, die Schludereien der Häuser mit Wohlgefallen dem neuen Bauen zur Last stellten.
Resultat der »Ausstellung« scheint uns zu sein: das neue Bauen wurde zur legitimen Bewegung, die nicht mehr abzutun ist. Man wird nun dafür sorgen müssen, daß sie nicht in die Hände von Geschmäcklern abgleitet.
Forderung der Ausstellung aber ist: Jede Stadt muß ihr Versuchsfeld, ihre Versuchsbauten, ihre Versuchslaboratorien haben. Dies erst führt zum neuen Bauen. Alle Wege sind offen, denn es ist noch alles zu tun!

F. Millet Der Landmann. Zeichnung
Stiftung Moreau-Nélaton / Photo R. Paul, Paris

Paul Gauguin
Stiftung Moreau-Nélaton

Illustrierte Handschrift
Photo R. Paul, Paris

RUNDSCHAU

DIE ZWEITE STIFTUNG MOREAU-NÉLATON

Der Louvre und die Bibliothèque Nationale haben soeben eine sehr bemerkenswerte Bereicherung an Werken des 19. Jahrhunderts erfahren.

Moreau-Nélaton hat zuerst im Jahre 1906 dem Louvre eine großartige Schenkung gemacht, bestehend aus drei Werken von Delacroix, einer Replik des „Einzuges der Kreuzfahrer in Konstantinopel“, dem „Gefangenen von Chillon“ und den „Jüdischen Musikanten in Mogador“, aus zwei Bildern von Corot, der „Kirche von Mariselle“ und der „Brücke von Mantes“; aus drei bedeutenden Manets: „Blumenstrauß“, „Das Frühstück im Freien“ und „Früchtestilleben“; aus Werken von Decamps u. a. Nun hat dieser Mann, ein Künstler und ein Gelehrter, ein Kenner und Kritiker der Werke des 19. Jahrhunderts, der das Leben und Schaffen Corots, Manets, Delacroix', Millets nach den intimsten Quellen so geschildert hat, daß es von „ihnen selber erzählt“ erscheint, nun hat dieser gelehrteste aller Kunstfreunde den ganzen Rest seiner großen Sammlungen dem französischen Staate vermacht.

Die Galerie Mazarine der Nationalbibliothek stellt augenblicklich die wichtigsten Stücke dieser Stiftung aus, darunter sind allein 1524 Zeichnungen von Delacroix, 264 Zeichnungen von Millet, 360 Einzelblätter und 34 Skizzenbücher von Corot, ferner Studien und Skizzen von Courbet, Daubigny, Manet, Gauguin, Monet, Jongkind. Natürlich zeigt die Ausstellung nur eine charakteristische Auswahl aus dieser Sammlung, aber diese Auslese gestattet uns schon, einen tieferen Blick in das Werk unserer großen Meister des 19. Jahrhunderts zu werfen. Jedes einzelne Blatt, das man sieht, spricht uns an, keines ist gleichgültig. Studieren wir heute nicht mit Vorliebe die elementarsten und ursprünglichsten Formen, in denen sich die Gedanken der Künstler ausdrücken? Wir sind glücklich, hier Blätter zu finden, auf denen wir die „Seele“ einiger der berühmtesten Maler wie im Fluge erhaschen.

Zwischendurch öffnet sich ein Blick auf Rembrandt; zwei seiner bedeutendsten Zeichnungen hängen hier.

Daneben findet man eine Reihe wertvoller Werke, Ölbilder von Manet (Halbakt einer blonden Frau), Monet (Vétheuil), Corot (Ville d'Avray), von Delacroix, Jongkind und anderen. Als geschlossene Einheit ist diese Sammlung ein Dokument, wie man es kaum bedeutungsvoller für das Studium der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts sich vorstellen kann.

Florent Fels

ESSEN

Mehrere Kunstfreunde haben dem Essener Museum Manets Bildnis „Faure als Hamlet“ als Leihgabe überwiesen, und es steht zu hoffen, daß bei der Einweihung des Museumsneubaus aus dieser Leihgabe eine Stiftung wird. Dann nämlich würde dieser Manet im Gegenüber von Renoirs „Lise“ endlich eine Lücke schließen, die schon der Vorbesitzer des „Folkwang“ Karl Ernst Osthaus innerhalb seiner bedeutenden Sammlung von französischen Impressionisten bitter empfunden hatte. Daß für dieses Manetsche Porträt ein Preis von ca. 200000 M. gezahlt wurde, entspricht der allgemeinen Bewertung derartiger Bilder, einerlei ob deutsch oder französisch, am internationalen Markt.

Der Essener Museumsdirektor Gosebruch, der sich um die junge deutsche Kunst in jahrelangem Bemühen unzweideutige Verdienste erworben hat, mußte sich in der Presse maßlose Angriffe von Schriftstellern gefallen lassen, die offenbar nichts von der Tradition des Osthausschen Folkwang-Museums wußten. Dieses vorbildliche Erbe eines der besten Deutschen, das Essen seiner Zeit unter glänzenden Bedingungen von der Stadt Hagen übernahm, wird in Kürze dem von Prof. Edmund Körner neu erbauten Essener Museum seinen eigentlichen Inhalt geben. In diesem haben dann, dank der musealen Sammelarbeit Gosebruchs aus früheren Jahren auch die deutschen Künstler dieser Zeit, die Nolde, Kirchner, Kokoschka, Schmidt-Rottluff eine hervorragende Repräsentation. Der französische Impressionistensaal aber wird mit dem neuen Manet sozusagen „geschlossen“ sein. Das Museum als Ganzes aber wird, was im Wettstreit westlicher Städte besonders wichtig ist, die Schätze einer Nachbarstadt wie Köln wesentlich ergänzen, in dessen Wallraf-Richartz-Museum Leibl und die klassische deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts (man denke da auch an die letzte große H. v. Marées-Erwerbung) sozusagen erstklassig repräsentiert ist. B

HANNOVER

Das Provinzialmuseum feierte am 10. Oktober 1927 das Jubiläum seines 75 jährigen Bestehens. Dieses Fest, das unter reger Beteiligung von Fachleuten, u. a. auch des Generaldirektors der Berliner Museen, Geheimrat Dr. Waetzoldt, stattfand, bildete zugleich den Abschluß der Neuordnung der Kunstsammlungen, die in den 45 Sälen des Obergeschosses vereinigt sind. Diese Neuordnung verdient höchstes Lob. Wer den früheren Zustand gekannt, der reinen Genuß nicht aufkommen ließ, wandelt jetzt mit Staunen durch diese Säle, die in Farbe und Raumgestaltung direkt zum Versenken in die Kunstschätze einladen. Als Unikum und sehr interessantes Experiment gibt es in der modernen Abteilung einen eigenen abstrakten Saal, über den noch zu sprechen ist. Als nächstes wird im Hauptgeschoß mit der Einrichtung einer Galerie Hannoverscher Künstler begonnen, während im Erdgeschoß die Gipsabgüsse von den Ägyptern bis zum Mittelalter in historischer Abfolge aufgestellt werden sollen.

Im Anschluß an die Jubiläumsfeier tagte der Deutsche Museumsbund im Vortragssaal des Museums. n

MÜNCHEN

Wie in allen großen Museumsstädten Europas, besteht auch in München eine Vereinigung von Freunden der staatlichen Sammlungen. Nachdem die Wittelsbacher nicht mehr regierten, entstand auch für Bayern jener Zustand, in dem das Wohl der Museen wie in Frankfurt, Hamburg, Bremen auf sich selber und die Mithilfe wohlhabender Bürgerschaft gestellt war, wenn die aufgestapelten Schätze auch in den bestehenden und weiterhin währenden Jahren der Not noch vermehrt werden sollten. Selbstverständlich kam auch in Bayern diese Vereinigung durch die Inflation in Bedrängnis. Um zu zeigen, daß man weiterbestehen will, stellt man im Residenzmuseum die zwischen 1905 und 1927 getätigten Erwerbungen des Vereines aus. Es handelt sich um 40 Werke, die ein dazu erschienener Katalog, bearbeitet von K. Feuchtmayr, sämtlich abbildet. Das Tempo des Kaufens war sehr verschieden: Schon 1908 lag die Hälfte der Ankäufe vor. Babylonische, ägyptische, griechische Arbeiten, die herrlichen Elfenbeinreliefs um 970 (zu den Teilen von Berlin, Darmstadt, Liverpool, Paris, London gehörend und in der Nationalität noch umstritten), die prachtvolle burgundische Maria um 1420, die Holzfigur der hl. Jungfrau von etwa 1430 aus dem Chiemgau, die Katharina aus Ton um 1450 seien genannt. Dazu kommt italienische Renaissanceplastik. Von altdeutscher Malerei sei die Annaselbdritt vom Meister des Bartholomäusaltar und das Schweißtuch um 1520 aufgeführt. Schließlich der historisch nicht unwichtige Lastman, Bildnisse von Lawrence und Busch. Roh

Vincent van Gogh — Kornfeld mit Mäher. St. Remy

Aus der I. Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen van Goghs bei O. Wacker, Berlin. Dezember 1927

NÜRNBERG

Die moderne Galerie der Stadt Nürnberg hat soeben drei wichtige Werke von Ferdinand von Rayski erworben: Das eine, ein kleines, aber koloristisch außerordentlich reizvoll durchgeführtes Bildchen, stellt den Bruder des Künstlers, den Major Leo von Rayski, in sächsischer Offiziersuniform dar. In der ganzen Art der Behandlung und der liebevollen Detaillierung erinnert es stark an Arbeiten von Adolf von Menzel. Dazu kommen zwei lebensgroße Kniebilder des Prinzen Carl Theodor von Thurn und Taxis (1797 bis 1870) in der Uniform seines bayerischen Chevauxleger-Regiments und seiner Gattin, der Prinzessin Julie, einer Tochter des sächsischen Gesandten am bayerischen Hofe, Grafen Carl von Einsiedel, dessen Porträt jüngst von der Bremer Kunsthalle erworben wurde. Die beiden Porträts gehören dem Jahre 1837 an, waren bislang gänzlich unbekannt und zeichnen sich nicht nur durch eine meisterhafte Charakterisierung der Dargestellten persönlich, sondern auch durch eine geradezu virtuose, stoffliche Behandlung aus.

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

OLAF GULBRANSON BEI BRUNO CASSIRER / MELZER BEI GURLITT / VAN GOGH BEI OTTO WACKER

Viele werden die Arbeiten Gulbranssons Jahrzehnte lang nur im Simplizissimus gesehen haben. Weil Auflagegraphik leider von ihm nicht existiert, hat man sich eigentlich kaum Rechenschaft darüber abgelegt, daß es sich um einen unserer allergrößten zeitgenössischen Meister des Stiftes handelt. Man wüßte niemanden zu nennen, der ihm an Ausdrucksform des Striches, an Beherrschung der Form, an Kenntnis der Natur an die Seite zu setzen wäre. Als ein echter Sohn des Nordens ist Gulbransson schreib- und redefaul. Sein Griffel sagt nur das Allernotwendigste. Mit Mühe scheint sich die Hand zu entschließen, da und dort noch ein Zeichen hinzuzufügen. Aber gerade das macht das Zwingende des Eindrucks aus. Betrachtet man die Männerbildnisse, an denen die sorgfältig vorbereitete Ausstellung reich ist, so bedauert man, daß sie nicht durch die Lithographie verbreitet werden. Gerade der Sarkasmus, mit dem Gulbransson seine Menschen behandelt, macht diese oft liebenswerter, als der Aplomb, mit dem manche andere sie bekleiden.

Bei Gurlitt stellt Moritz Melzer, der nun 50jährige, eine umfassende Auswahl seiner Werke aus. Es ist schon in früheren Jahren vieles über diesen ernsthaften Künstler geschrieben worden, der ausgezeichnetes technisches Können mit malerischem Gefühl und starker kompositioneller Begabung vereinigt. Er hat den farbigen Linoleumschnitt für sich nutzbar gemacht, und zwar in einer Weise, die zwischen Graphik und Malerei liegt. Jeder Druck ist farbig von dem anderen verschieden, jedoch bleibt die einmal angenommene Komposition bestehen.

Ebenfalls bei Gurlitt zeigt Szwarc umfangreiche Metallreliefs. Szwarc ist offenbar Ostjude. Die Juden waren niemals Plastiker. Aus der Vergangenheit kennen wir keinen einzigen, und auch in der Gegenwart hat kaum einer sich hervorgetan. Auf der anderen Seite jedoch sind sie zu allen Zeiten ausgezeichnete Goldschmiede gewesen mit einer vorzüglichen Begabung für das Technische. Dies spricht sich auch in den bei Gurlitt gezeigten Werken aus, die getrieben, gehämmert und punziert sind und bei denen mit einem Nichts von Aufwand überraschende Wirkungen hervorgebracht werden. Aber auch kompositionell sind höchst bemerkenswerte Stücke vorhanden von einer geradezu biblischen Einfachheit und antiken Größe. Dieser Szwarc ist eine Künstlerpersönlichkeit, die Aufmerksamkeit verdient. Kuhn

Bei Otto Wacker wurde soeben die erste umfassende Ausstellung der Zeichnungen und Aquarelle Vincent van Goghs eröffnet, die als hervorragendes Ereignis im Berliner Kunstleben zu verbuchen ist. Denn diese Arbeiten aus allen Epochen des Künstlers führen unmittelbar in die seelische und materielle Struktur der van Goghschen Kunst ein. Insgesamt 120 Nummern. Zu der Ausstellung ist ein besonders schöner Katalog mit reichen Abbildungen und einem Vorwort von J. B. de la Faille erschienen.

Die von Paul Cassirer vorbereitete Van-Gogh-Ausstellung wird etwa 40 Bilder aus dem Besitz der Familie des Künstlers zeigen, die durch ein paar ausgesuchte Werke aus deutschem Privatbesitz ergänzt werden. Die Ausstellung enthält wichtige Arbeiten aus allen Epochen und wird Mitte Januar eröffnet. — Die Galerie Thannhauser-Berlin kündigt für Februar die erste große Monet-Ausstellung für Deutschland an. B

SÜD-ASIEN

„Süd-Asien" heißt die Ausstellung des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld. Durch den Wagemut des Museumsdirektors Dr. Max

Creutz und durch die wissenschaftliche Hilfe von Dr. Karl With ein fast unbegreiflicher Erfolg. Man hat es verstanden, mit etwa 150 Nummern einen künstlerisch nahezu vollständigen Überblick über indische Kunst zu geben. Den Bestand lieferten vor allem zwei Sammler (Dr. E. Rosenberg-Köln und Dr. Venzky-Oldenburg) und drei Händler (A. Vecht-Amsterdam, E. Gutmann-Berlin und Dr. A. Bekker-Köln). Die Plastik Vorderindiens, Javas, Siams, Cambodgias und der hinterindischen Grenzgebiete ist mit erlesenen, vielfach unbekannten und für die verschiedenen Epochen bedeutsamen Stücken vertreten. Ein großer Teil des Materials verdient schon wegen seiner wissenschaftlichen Bedeutung Veröffentlichung. Dazu gehören Mathura-Figuren, Khmer-Bronzen, Grabbeigaben des hinterindischen Ostens mit chinesischer Inschrift, ein Elfenbein, das ich für ceylonisch halte. Die Malerei vertreten die von persischem Einfluß freien Miniaturen des Nordwestens (Radjputana). Mit den herrlichen indonesischen Geweben in Ikat-Technik illustriert With seine vorzügliche Spezialarbeit über dieses Gebiet. Schattenspielfiguren steuert Krefeld aus eigenem Besitz bei. Die Veranstaltung zeigt vorbildlich, wie es selbst einem über bescheidene Mittel verfügenden Museumsverein möglich ist, unter geschickter Heranziehung des Kunsthandels Ausstellungen ersten Ranges zu veranstalten.

Alfred Salmony

DRESDEN

Die Gemälde E. L. Kirchners aus den letzten Schweizer Jahren in der „Fides“ zeigen den Maler auf einer hohen Stufe symbolhafter und monumentaler Gestaltung. Einfachste menschliche Beziehungen verdichten sich zu Farbensymphonien von selbstverständlicher Gesetzmäßigkeit, deren eindeutige Wirkung nur aus dem seltenen Einklang mit der Natur zu erklären ist, in dem sich Kirchner die letzten Jahre befindet. Dabei ist das formale Leben seiner Darstellungen immer reicher geworden und zuweilen von einer verblüffenden Kühnheit. Wie ein Kopf heute aus der wohl abgewogenen und abgegrenzten Durchdringung zweier Farben entsteht, ein Körper aus wenigen Klängen, deren Form und Farbe sich gegenseitig bedingen, ist völlig neu und überzeugend. Wenn diese Tatsachen übersehen werden, so liegt das lediglich an dem Unvermögen des Betrachters, in einer an geistigen Spannungen so reichen Zeit wie der unseren mehrere künstlerische Ausdrucksformen nebeneinander zu begreifen. Plastiken und Aquarelle vervollständigen den positiven Eindruck vom Schaffen Kirchners in letzter Zeit. Im Sächsischen Kunstverein ist zur Zeit die Jahresausstellung der Dresdner Künstlervereinigung. Sonderkollektionen haben Liebermann, K. Kollwitz und Sterl. Die fünfzig Handzeichnungen Liebermanns aus der Sammlung H. Müller-Dresden verteilen sich auf die Jahre 1874—1925 und geben ein ziemlich vollständiges Bild der zeichnerischen Entwicklung. Eine Überraschung sind die fünfzig Aquarelle und Zeichnungen R. Sterls, der besonders in den Arbeiten, die 1914 auf seiner Rußlandreise entstanden sind, eine erstaunliche Höhe reifer impressionistischer Gestaltung erreicht und dessen Leistung noch niemals in breiterer Öffentlichkeit gewürdigt worden ist. Von den Jüngeren erweisen sich P. Cassel und Josef Hegenbarth als bemerkenswerte Begabungen. Baumbach stellt G. Wollheim aus. Kühl nach O. T. Stein (Chemnitz) den Dresdner Maler A. Bertelsson.

W. Grohmann

HANNOVER

Anläßlich des 75jährigen Jubiläums des Provinzialmuseums wurde eine sehr beachtenswerte Sonderausstellung im Kuppelraume des Museums gezeigt, die zwei fast vergessene oder verkannte Hannoversche Künstler des 19. Jahrhunderts zu Worte kommen läßt: den jungen K. Fr. Wilhelm Oesterley (1805—1891) und Conrad L'Allemand (1809 bis 1880). Oesterley war Schüler der Dresdner Akademie unter Matthäi, eine längere Reise führte ihn nach Italien, in Düsseldorf unter Schadow und in Paris bildete er sich weiter. 1845 wurde er Hofmaler in Hannover. Dieser Zeitpunkt wurde für die Ausstellung als unter Grenze angenommen. Das zusammengekommene Material aus dieser frühen Schaffensperiode, das zum größten Teil aus dem Besitze der Nachkommen des Künstlers stammt, ist von erstaunlicher Qualität. Es sind in der Hauptsache Zeichnungen und Aquarelle, dann einige Ölstudien und Ölporträts. In seinen frühsten Arbeiten ganz unter dem Eindrucke der Nazarener stehend, wendet er sich offenbar durch Bekanntwerden mit der Kunst C. D. Friedrichs in Dresden einer mehr aufgelockerten und weicheren Malweise zu, die sich aber während des Aufenthalts in Italien wieder verfestigt. In den Arbeiten aus dieser Zeit, Zeichnungen und zartfarbigen Aquarellen gibt Oesterley sein Bestes. Von ganz besonderem Interesse sind die durch ihre starke Eigenart auffallenden Ölporträts, die in den zwanziger und dreißiger Jahren entstanden sind. Conrad L'Allemand, aus Hanau gebürtig, ist der Por-

trätist des Hannoverschen Hofes und der Hannoverschen Gesellschaft. Seine großen Bildniszeichnungen sind von unerhörtem Können und von höchster zeichnerischer Kultur. Obwohl manchmal nahe daran, versteht er es doch jedesmal die gefährliche Klippe der Effekthascherei glücklich zu umschiffen und jeder einzelnen Arbeit den großen Zug zu wahren. Das ausgestellte Material wurde vom Hannoverschen Künstlerverein zur Verfügung gestellt. St

KÖLN

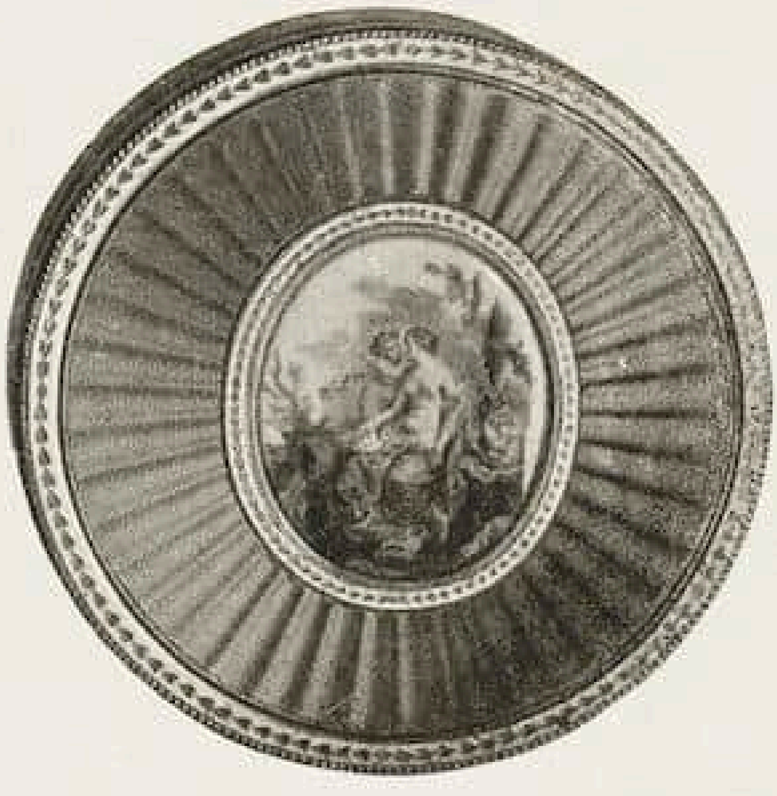
Bei Dr. Jaffe und Dr. Becker stellt Richard Seewald aus. Er zeigt vor allem Arbeiten des letzten Jahres, meist am Lago Maggiore entstanden. Den außerordentlichen Erfolg der Ausstellung rechtfertigt die Qualität der Bilder. Ihr Material ist die Temperafarbe, die Seewald besonders liegt. Sie erlaubt ihm eine Helle und Klarheit, die, auf das Ölbild übertragen, wie ein Mangel an malerischer Sinnlichkeit wirken würde. Alfred Salmony

PERSONALIEN

Wilhelm Trübner ist am 21. Dezember zehn Jahre tot. Die prächtige Gedächtnisausstellung zu Beginn des Jahres in der Basler Kunsthalle, die nicht ganz so umfassende nachfolgende bei Haberstock in Berlin haben keineswegs alle Wünsche erfüllt, die der Kunstfreund im Hinblick auf Wertung und Fortbestand des Trübnerschen Werkes hegt. Dieses in absehbarer Zeit einmal seinem ganzen Ablauf nach und auf Grund einer Auswahl der Spitzenleistungen aus allen Epochen in einer wirklichen deutschen Gedächtnisausstellung zusammenzufassen und vorzustellen, bleibt eine Ehrenschuld der Nationalgalerie.

Am 20. November waren es gerade zwanzig Jahre, daß, einunddreißigjährig, Paula Bekker-Modersohn in Worpswede starb, von deren Werk nur ganz wenige wußten. Dieses nämlich umfaßt kaum die Spanne von sieben Jahren und war dennoch für die deutsche Kunst eine der wichtigsten Tatsachen, was der eigenen Zeit und ihren literarischen Wortführern immer noch nicht genügend bewußt ist.

Zum Leiter des Berliner Schloßmuseums wurde als Nachfolger Otto v. Falkes der Frankfurter Museumsdirektor Prof. Dr. Robert Schmidt berufen. Der neue Direktor, der vor seiner Übersiedlung nach Frankfurt a. M. lange Jahre hindurch Assistent am alten Berliner Kunstgewerbemuseum gewesen ist, wird sein Amt wahrscheinlich schon kurz nach Neujahr antreten. Er hinterläßt sein Frankfurter Kunstgewerbemuseum in einem ausgezeichneten Zustand, und es wird nicht leicht sein, für ihn einen gleich kenntnisreichen und ähnlich universal gebildeten Nachfolger zu finden. Das Berliner Schloßmuseum darf von seinem neuen Leiter vor allem eine durchgreifende Neuordnung erwarten, die der bisherigen zum Teil magazinartigen Aufstellung einen würdigen Rahmen schafft. Bedauerlich bleibt die Tatsache, daß diese Berufung für einen langjährigen Mitarbeiter O. von Falkes, Prof. Hermann Schmitz, Veranlassung gewesen ist, seinen Rücktritt aus dem Staatsdienst zu erbitten. Indes scheinen Kräfte am Werk, um den verdienstvollen Gelehrten auch fernerhin dem Schloßmuseum zu erhalten. B



Goldemaildose. Frankreich, um 1700

Steindose von Joh. Christ. Neuber. Dresden

Aus der Versteigerung antiker emaillierter Golddosen durch Herm. Ball u. Paul Graupe in Berlin am 17. Dezember

KUNST-LITERATUR

HANS F. SECKER: DIE GALERIE DER NEUZEIT IM MUSEUM WALLRAF-RICHARTZ. Herausgegeben von der Wallraf-Richartz-Gesellschaft. Leipzig 1927. Klinkhardt & Biermann.

Im Dezember 1923 übergab Hans F. Secker die von ihm völlig umgeordnete neuzeitliche Abteilung des Wallraf-Museums der Öffentlichkeit. Seine Kauftätigkeit, 1922 begonnen, fällt zum großen Teil schon diesseits jenes Termins. Die zweite Tat, ein Rechenschaftsbericht über die Neuordnung sowie über seine Ankäufe und Ankaufspolitik, liegt nun in Gestalt einer stattlichen Publikation vor, mit 142 Abbildungen aus den älteren Beständen und 100 Tafeln der Neuerwerbungen, davon drei in hervorragendem Farbendruck; das Ganze von der rührigen Wallraf-Richartz-Gesellschaft herausgegeben (deren Jahrbücher, dank der Rührigkeit Walter Cohens, bereits viermal erschienen sind) und vom Verlage Klinkhardt & Biermann mit gewohnter Sorgfalt ausgestattet.

Nach dem Tode Hagelstanges war das große Kölner Museum acht Jahre lang verwaist, die schwungvollen Ansätze zu einer modernen Galerie, Zeugnisse des feurigen Temperaments jenes allzu früh Verstorbenen, gewährten den Anblick eines traurigen Torso. Da ergriff Secker, dem von seiner Danziger Tätigkeit her der beste Ruf vorausging, 1922 die Zügel, und gleich bemerkten die Kölner, daß es mit dem alten Schlendrian vorbei sei. Es muß leider zur Unehre der frommen Stadt gesagt werden, daß die Wirkung nicht erfreulich war; daß hartnäckiges Mißverstehen, ja Übelwollen von einflußreichen Seiten sich gegen den unwillkommenen Tatendrang erhoben, und daß es mehrmals so aussah, als ob das nicht mehr lange so gehen würde. Das Betrüblichste aber waren nicht die Angriffe und Dummheiten, mit denen eine banausische Bevölkerung auf Seckers Ankäufe reagierte, sondern die Beschränkung der Ankaufsmittel, die die Stadtverwaltung ihm entgegenstellte. Bedenkt man, daß noch 1927 nicht mehr als 8000 M. zur Verfügung standen, wovon die Hälfte für Handzeichnungen und Graphik ausgegeben werden mußte, so ist es im höchsten Maße verwunderlich, was dennoch erreicht worden ist. Selbstverständlich waren es Privatleute, Freunde der Kunst und des Museums, deren Opferwilligkeit allein fast alle wichtigeren Erwerbungen gestattete; in zwei Fällen (bei Leibl und Marées) war es die Stadtverwaltung selber, die außeretatmäßige Mittel bereitstellte. Auch die Wallraf-Richartz-Gesellschaft konnte, bei beschränkten Einkünften, hier und da eingreifen.

Seckers Erklärung der alten Bestände wie seiner eigenen Erwerbungen kann, das muß hervorgehoben werden, mit Vergnügen und Nutzen gelesen werden. Es ist alles andere als trockene Aufzählung; der Text von 150 Seiten (zwischen denen freilich Abbildungen stehen) ist von einer geschmeidigen und anteilheischenden Diktion, seine Urteile sind wissenschaftlich und künstlerisch begründet, der Ton durchweg überzeugend, ohne auf die hier nur zu berechtigte Polemik näher einzugehen, und von angenehmer Leichtigkeit. Es ist einer der besten Museumsführer geworden, und die Kölner werden sich das hoffentlich zu ihrer Beschämung gesagt sein lassen und tätige Abbitte leisten.

Bei einer genauen Prüfung wird man feststellen, daß zur Entrüstung wirklich kein Grund vorliegt; daß das Niveau künstlerischer Revolutionsstimmung, das Hagelstanges Erwerbungen bereits fixierten (Kokoschka, Marc usw.), kaum einmal überschritten worden ist, es sei denn, man rechne Schmidt-Rottluff, Kirchner und Otto Dix zu den empörenden Neuerern, die in einem braven Museum nicht zu dulden seien. Denn weit mehr als die Hälfte der erworbenen Bilder stammt aus dem 17. bis 19. Jahrhundert (wofür Beuckelaer, Bastiné, Simon Meister, M. Oppenheim, Rayski, Feuerbach, Marées, Leibl als die glänzendsten Punkte genannt seien), während aus der Gegenwart von Paula Modersohn und Munch bis zu Dix und jungen Kölnern von der Art Räderscheidts wenig mehr als zwei Dutzend Nummern zu zählen sind. Es war da überall noch viel oder alles nachzuholen, z. B. was Romantik und Biedermeier, was Kölner und Düsseldorfer betrifft (wie wir sie heute schätzen, d. h. abseits ihrer großen Salonschinken). Das gilt vor allem auch für die Skulptur, die ein gleiches hohes Niveau zeigt wie die Malerei; Lehmbruck, Maillol, Kolbe, R. Sintenis, Haller, de Fiori, M. Kogan, F. Huf haben mit sehr guten Arbeiten jetzt erst ihren Einzug ins Kölner Museum gehalten.

Den nächsten fünf Jahren möchte man Secker eine Fortsetzung im selben Geiste, aber mit weniger Reibungsflächen und einem Ankaufsetat wünschen, der der Tradition eines solchen Museums würdig ist. Paul F. Schmidt

MAX J. FRIEDLÄNDER: DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI. V. Band. Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch. 1927. Bei Paul Cassirer, Berlin.

Dieses grundlegende Werk schreitet rasch vorwärts. Eben ist der fünfte Band erschienen, der sich würdig neben die ersten vier Bände stellt. Erstaunlich zu beobachten, wie dieser vielerfahrene Kenner aus dem Füllhorn seines geistig-künstlerischen Besitzes alles, was er wissenschaftlich erarbeitet, mehr noch intuitiv erfühlt hat, vor dem Leser ausbreitet mit jener überlegenen geistigen Disziplin und in einer Sprache, die jedes Wort klug abzuwägen versteht. — Dazu diese Konzentriertheit auf den Stoff, der meisterhaft gegliedert und gebändigt, trotzdem mit einer fühlbaren inneren Anteilnahme und Leidenschaftlichkeit durchdrungen ist.

Wer aus der Nähe das Werden dieses gewaltigen Opus beobachtet, das einmal als ein Monument von selten erlebter „klassischer" Größe der Nachwelt überliefert wird, empfindet im Fortschreiten des Gesamtwerkes immer deutlicher, daß im Gegenüber eines überragenden Kapitels europäischer Kunstgeschichte mit jedem neuen Band auch die schöpferischen Kräfte des Gestalters immer freier werden, die den wahrlich spröden wissenschaftlichen Stoff, der uns Modernen dennoch so nahe steht, zu meistern versuchen. Hinter Friedländers Wort steht die Lebensarbeit des Kenners, der nicht Philologe, sondern begnadeter „Seher" ist. In seiner Darstellung überwiegt gegenüber allem rein Historiographischen, das einen Kulturhistoriker „par excellence" ausweist, das rein künstlerisch Intuitive des Erlebens. Das allein macht ein so fernes Gebiet alter Kunstgeschichte auch für den Nichtspezialisten so lebenswarm, daß er gern Stunden opfert, um in diesem, immer neuen Buch zu lesen.

Kleinliche Philologen mögen mit Metermaß und Beckmesser-Erwägungen kritisch gegen ein solches Werk angehen; Anfänger mögen gegen diese und jene Zuschreibung Bedenken haben, die Totalität aber der geistigen Konzeption innerhalb eines derartigen monumentalen Werkes führt alle Außenseiter von selbst ad absurdum.

Der neue Band schwenkt plötzlich, aber durch innere Zusammenhänge, zumal im Hinblick auf Gerard David, restlos bedingt, in die holländische Kunstübung ein. Geertgen und Bosch sind morphologisch nicht vom Gesamtthema zu trennen und zwischen beiden steht der wundervolle „Meister der virgo inter virgines", der in dieser Darstellung zum erstenmal die volle Plastizität der Erscheinung gewinnt.

Wie aber Friedländer den Geertgen van Haarlem und später den Bosch gestaltet, beide in die Zeit hineinstellt und für den modernen Menschen lebendig werden läßt, das ist als Darstellung und Erlebnis gleich künstlerisch und unerreicht.

Auch der neue Band ist bei Wohlfeld gedruckt worden und buchtechnisch vorbildlich.

Biermann

ANANDA K. COOMARASVAMY: GESCHICHTE DER INDISCHEN UND INDONESISCHEN KUNST. Mit 400 Abbildungen. Übertragen von Hermann Götz. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig 1927.

Das Buch gibt uns die vielleicht schmerzliche Gewißheit, daß der indischen Kunstforschung in Deutschland, ja vielleicht in Europa überhaupt —, abgesehen von der Behandlung einzelner Teilprobleme —, eine entscheidende Bedeutung nicht mehr zukommt. Keine der deutschsprachlichen kunsthistorischen Veröffentlichungen zur südasiatischen Kunst der gesamten letzten Zeit kann auch nur annähernd an eine Leistung, wie an die von Coomarasvamy heranreichen. Für eine derartige umfassende Darstellung der indischen Kunst genügen weder philologische Schulung noch künstlerisches Verständnis, weder Fleiß noch Intuition; sondern hier sind Voraussetzungen maßgebend, die uns einfach fehlen. Dahingegen besitzt Coomarasvamy eine wohl von keinem anderen Forscher erreichte, auf eigenen Augenschein beruhende Kenntnis der indischen Denkmäler und der Sammlungen indischer Kunst. Durch seine Geburt ist er Inder und Anglosachse zugleich, so daß ihm indisches wie abendländisches Kulturleben gleicherweise vertraut sind. Wir gestehen: Eine fast einzigartige Chance, um für unser Wissen und für unser Bemühen um das Verständnis indischer Kunst und Kultur, Gewinn zu ziehen. In der Tat ist das Buch von Coomarasvamy als das Standardwerk der indischen Kunstgeschichte zu bezeichnen, dessen Ausmaß und Größe der Leistung alle, die selber einmal glaubten, an der Erforschung der indischen Kunstgeschichte mitarbeiten zu können, beschämen dürfte.

In jeder Hinsicht ist dieses Werk überragend: Die Anordnung des gewaltigen Materials ist klar und übersichtlich; der Stil des Textes ist knapp und überzeugend; die Abbildungen sind

reichhaltig und meist unbekannt; die neuesten Forschungsergebnisse und Funde sind verarbeitet; nirgends herrscht Willkür und einseitige Geschmackseinstellung: So sind geographisch sämtliche Kulturgebiete Südasiens von Nepal bis Sumatra, thematisch alle Zweige der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks in den Bereich der Darstellung einbezogen; zeitlich behandelt das Buch sämtliche Perioden von der prähistorischen Zeit bis ins 19. Jahrhundert. Daß die islamischen Denkmäler unberücksichtigt geblieben sind, hat seine innere Berechtigung.

Das Neuartige dokumentiert sich schon in den ersten Kapiteln, in denen Coomarasvamy die vorchristlichen Denkmäler und die damit zusammenhängenden indo-sumerischen und indoiranischen Probleme bespricht. Indien tritt hier aus seiner Isolierung heraus und erscheint als Teil jener frühasiatischen Kultur, deren „Wellenspuren" von Irland bis Ostasien reichen. Viele Motive und Formen, deren Import erst der Asokazeit zugeschrieben werden, wären somit auf jenen viel älteren, wechselseitigen Zusammenhang zwischen „Osten und Westen" zurückzuführen. Die prähistorischen Untersuchungen führen Coomarasvamy naturgemäß auch für die eingesessenen dravidischen Elemente und deren Anteil an der weiteren Entwicklung der indischen Kunst und Kultur, die — nach Coomarasvamy — „die gemeinsame Schöpfung des dravidischen und arischen Geistes, eine Zusammenschließung von symbolischer und bildhafter, abstrakter und konkreter Sprache und Gedanken sind". Das riesenhafte, meist zerstreute Material der geschichtlichen Denkmäler Vorderindiens wird in musterhafter Ordnung in den folgenden Abschnitten vorgeführt. Die Entwicklung bis zur Guptakunst liest sich wie ein spannender Roman. Uns interessiert besonders Coomarasvamys Stellungnahme zu der vielumstrittenen Frage der Gandhara-Plastik: „Es muß festgestellt werden, daß der Buddhatyp von Gandhara, während er stilistisch hellenistisch ist, in allen Wesentlichkeiten seiner Ikonographie der indischen, literarischen oder plastischen Tradition folgt." Weiterhin: „Der Gandhara-Bildhauer, selbst wenn er der zeitlich ältere wäre, machte nicht aus einem Apollo einen Buddha, sondern aus einem Buddhabild einen Apollo. Es ist dazu nicht nötig, daß er irgendeine indische Plastik kopierte, sondern seine Buddhavorstellung und diejenige von Mathura gehen auf dieselbe gemeinsame mündliche und literarische Tradition zurück." (S. 58.) Mit Recht legt Coomarasvamy weiterhin den engen Zusammenhang zwischen den Kusana- und Guptatyp dar. In der Guptakunst sieht er die klassische und nationale Periode der indischen Plastik und Architektur. „Die Formeln des indischen Geschmacks haben sich jetzt bestimmt kristallisiert und sind allgemein anerkannt; die ikonographischen Typen und Kompositionen sind jetzt in bestimmten Formen festgelegt, deren Einfluß sich weit über das Gangestal erstrecken, Formen, deren Einwirkung nicht nur in Indien und Ceylon, sondern auch weit über die Grenzen des eigentlichen Indien hinaus empfunden wurden, und die bis auf den heutigen Tag weitergelebt haben." (S. 80.) Es schließt sich die Behandlung der frühmittelalterlichen und mittelalterlichen Kunst an, in deren verwirrendes Ganze der Verfasser Ordnung bringt, wobei er die Fäden des Unterschiedlichen und des Zusammenhängenden gleicherweise bloßlegt. Begrüßenswert ist es, daß hier auch die spätere Kunst der Rajput-Malerei Behandlung gefunden hat. Nach einer, wenn auch kurzen Darlegung der nördlichen Übergangsgebiete nach Zentral- und Ostasien hin, folgen die Abschnitte über die hinterindische und indonesische Kunst, von der eine zusammenfassende Darstellung hier zum erstenmal versucht wird. Dieser Teil des Buches umfaßt die Kulturgebiete von Ceylon, Burma, Siam, Kambodja, Campa, Sumatra und Java." Grob genommen, können wir in jedem Gebiet zuerst eine indische Periode feststellen, wo die lokale Kunst in allen Zwecken und Zielen nur eine Unterart der vorderindischen Kunst darstellt, dann eine klassische Periode, in der ein örtlicher Nationalstil sich entwickelt und kristallisiert; und schließlich eine lokalnationale Phase, die nicht mehr in direkter Berührung mit Indien steht und in ein Zeitalter der Volkskunst übergeht, die sich gewöhnlich bis zum heutigen Tag erhalten hat." (S. 176.)

Es ist unmöglich, den Reichtum dieses Werkes auch nur im entferntesten anzudeuten. Was einzig hier gesagt werden kann, ist nochmals dies: Daß wir mit diesem Buch ein Standardwerk besitzen, das für den Forscher unentbehrlich sein wird, und durch das dem Laien ein sicherer Führer an die Hand gegeben ist, den zu benutzen jedem Kunstfreund auf das Eindringlichste angeraten sei. Karl With

ZU EINEM HIERONYMUS-HOLZSCHNITT DES 15. JAHRHUNDERTS

Der hier abgebildete Holzschnitt mit der Darstellung des heiligen Hieronymus wurde in jüngster Zeit durch das Münchner Kunstantiquariat Jacques Rosenthal aus Privatbesitz erworben. Formal und technisch gibt er sich als ein Werk aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zu erkennen, in welchem der sogenannte weiche Stil noch vorherrscht.

Durch das Auftauchen dieses Schnittes kann seine bisherige Zitierung in der Literatur geregelt werden. Als Schreiber seine grundlegende Sammelarbeit über die frühen Holz- und Metallschnitte im „Manuel de l'Amateur (1892) niederlegte, hatte er dieses Blatt unter Nr. 1554 beschrieben und auf Weigel & Zestermann verwiesen, welche es als Nr. 107 aufgeführt hatten. Es befand sich damals im Besitz von L. Rosenthal, München. Die Entstehung nahm Schreiber am Oberrhein, 1460 bis 1470, an. Unter Nr. 2949 des Manuel beschrieb dann Schreiber ein ganz gleichartiges Blatt des heiligen Hieronymus aus dem Besitze der Bayerischen Staatsbibliothek. Dieses Blatt ist, wie

Der hl. Hieronymus / Einbandholzschnitt
ca. 1450/60
Bes.: Jacques Rosenthal, München

Schreiber hervorhob, beschädigt und überkritzelt, was seine Untersuchung erschwert. Schreiber schlug als Entstehung die Zeit gegen 1440 vor. In der deutschen Neuausgabe „Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts" (1927) nahm Schreiber das Blatt der Bayerischen Staatsbibliothek unter Nr. 1554 auf und gab dem einstmals bei L. Rosenthal befindlichen die Nummer 1554a. Fern vom Original entschied er auf Grund unzuverlässiger Reproduktion, daß das zweite Blatt, dessen Verbleib inzwischen nicht mehr festgestellt werden konnte, eine täuschende, aber vergröberte Kopie des in der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen darstelle.

Der nun bei Jacques Rosenthal in München aufgetauchte Einblattholzschnitt ist 1554a, also derselbe, welcher sich bei Abfassung des Manuel 1892 auch im Münchner Handel befunden hat; daher war es jetzt möglich, das Original neben das der Bayerischen Staatsbibliothek zu legen. Genaue Prüfung ergab, daß die von Schreiber vorgenommene Trennung nicht aufrecht erhalten werden kann; daß es sich vielmehr um zwei Abzüge des gleichen Holzstocks handelt. Die Täuschung ist leicht erklärbar, sobald man auf Reproduktionen angewiesen ist. Die Originale aber sprechen jetzt unzweideutig: Der „saubere" Schnitt des Exemplars der Staatsbibliothek erklärt sich aus einem etwas zarten Abdruck, während das neuerdings wieder bekannt gewordene Exemplar kräftiger, mit mehr Tonfülle abgezogen ist. Weitere qualitative Unterschiede, welche Schreiber, auf die vor etwa 35 Jahren angefertigte Reproduktion gestützt, zu erkennen glaubte, ergeben sich an den Originalen wiederum als Unterschiede des Abdrucks, teilweise auch als solche der Erhaltung. Schreiber, Nr. 1554 (=2949), fällt somit mit Nr. 1554a in eine Nummer zusammen. E

LONDON

Alte Meister aus dem Besitz des verstorbenen Kurators der Nationalgallerie, Lord Curzon of Kedleston, werden der Hauptanziehungspunkt auf dem Londoner Versteigerungsmarkt in der Woche vor Weihnachten sein. Es ist nur eine kleine, aber exquisite und sorgfältig ausgewählte Sammlung — elf Meisterwerke, vorzüglich englische Porträts aus Lord Curzons Londoner Residenz in Carlton House Terrace und von seinem Landgut Hatwood bei Basingstoke —, die am 22. Dezember bei Christie versteigert werden soll. Romney ist mit drei Werken

Ausstellungsraum bei Hermann Ball, Berlin, Tiergartenstr. 4, mit Renaissancemöbeln
Zwei Sakristeischränke, Florentiner Renaissance mit alter Vergoldung. Point-Mobiliar mit Chinoiserien, französisch, Anfang 18. Jahrh. Madonnenbild von Filippo Mazzola, Parma, um 1500. Auf den Schränken chinesische Vasen der K'ang-hi-Zeit.

vertreten, die gleichzeitig aus drei verschiedenen Zeiten seines Lebens und seiner künstlerischen Entwicklung stammen. Das Porträt der Mrs. Strickland entstand wahrscheinlich vor 1762, wo der Künstler nach London kam. Im Jahr 1771 stellte er in der „Künstler-Gesellschaft" sein Porträt der berühmten Schauspielerin Mrs. Yates als „Tragische Muse" aus. Es wurde 1772 von Valentine Green gestochen und kam in den Besitz von Boydell. Seitdem ist es schon mehr als einmal für £ 10 und weniger „verschleudert" worden. Aus der reifsten Zeit des Künstlers stammt das wundervolle Porträt der Diana Lady Milner (1776 mit W. M. Milner vermählt, 1805 gestorben), wahrscheinlich aus dem Jahr 1791. Es brachte dem Künstler damals £ 84. Vor ungefähr 20 Jahren ging es in den Besitz von Sedelmeyer, Paris, über, der es in seinem Werke „Gemälde alter Meister" 1905 veröffentlichte. Vor gar nicht langer Zeit hat es Lord Curzon auf dem Londoner Markt durch Christie erworben. Auch die anderen Werke sind größtenteils schon einmal bei Christie unter dem Hammer gewesen und dort von Lord Curzon persönlich erstanden worden. So kaufte er 1917 für £ 4830 eines von Sir William Beecheys Meisterwerken, das Porträt der Mrs. Farthing, wie sie graziös ein paar Stufen zum Garten hinabschreitet. Dieses Werk wurde ursprünglich für ein Hoppner gehalten, obwohl es eigentlich alle Eigentümlichkeiten Beecheys aufweist, und erreichte als solches vor ungefähr 25 Jahren einen Preis von £ 8400. Das Werk dürfte auch diesmal wieder einen ansehnlichen Preis erzielen, um so mehr, als amerikanische Kreise neuerdings an diesem Hofmaler interessiert zu sein scheinen. Hoppner ist mit zwei Stücken vertreten, den Porträts der Georgiana Lady Vernon und der Miß Larpent. Lady Vernon ist in der Mode ihrer Zeit gegen einen landschaftlichen Hintergrund gemalt. Unbewiesen ist, ob Gainsborough der Schöpfer des Porträts von Joseph Banks, dem Naturforscher, als Knaben ist, aber es ist ein Stück, das seines Namens schon würdig wäre. Es kam vor

neun Jahren in Curzons Besitz. Das Gemälde der Gräfin von Shipbrook von Francis Cotes wurde 1914 für £ 850 gekauft. Aus der Oppenheim-Auktion von 1913 dürfte das Porträt der Catherine Marie Le Gendre von J. B. Santerre in Erinnerung sein. In scharfen Gegensatz zu all den bisher erwähnten Werken steht ein Gemälde von Cornelius de Vos, einem Freunde van Dycks, das eine Familiengruppe darstellt. Alle elf Meisterstücke aus Lord Curzons Kollektion sind von beträchtlicher Größe und sind ab 19. Dezember der Öffentlichkeit zugänglich. Sie werden — wenn verkauft — einen gewaltigen Umsatz bringen. Zum Vergleich möge an die vier Romneys und die drei Hoppners erinnert werden, die in der Michelham-Auktion zusammen £ 173000 brachten. Neben Lord Curzons Porträts werden alte Meister aus dem Besitz von Sir Waldie-Griffith verkauft werden, die Teile der Sammlung aus Hendersyde Park, Kelso, sind. Mark Neven

NEW YORK

Während des Januar werden in den American Art Galleries einige wichtige Versteigerungen stattfinden, von denen hier kurz auf die folgenden hingewiesen sei: Die Sammlung des verstorbenen Mrs. William Salomon, die nach dem Tode ihres Gatten vor einigen Jahren dessen hervorragende primitive Gemälde und einige andere Kunstwerke versteigern ließ, aber die meisten Kunstgegenstände französischer Herkunft aus dem 18. Jahrhundert für sich behielt. Ihre Sammlung enthält u. a. einige Serien Beauvais-Tapisserien, von denen eine für Marie Antoinette gewebt worden ist; eine Serie Brüsseler Wandteppiche aus dem 17. Jahrhundert, die Geschichte des Dionysos darstellend; ferner Kunstmöbel der Epoche; sodann Watteaus berühmtes Gemälde von „Jupiter und Antiope“; ein Paar „Jahreszeiten“ von F. Boucher; ein Porträt von Fragonard, Werke von Pater und Quentin de la Tour, und außerdem Skulpturen von A. Pajou, Pigalle u. a.

Mr. Owen Roberts Sammlung, zum Teil frühchinesischer Kunstgegenstände, von der frühen Sung- bis Ch'ien-lung-Zeit, bestehend aus Schnupfdosen, Steingut, Porzellan, Elfenbeinschnitzereien, Bergkristall und Jade, ist von durchgehend hoher Qualität.

Das New Yorker Haus Ton-Jing & Co. wird aus seinen Beständen hervorragende Beispiele von Steingut aus der Sung-Zeit und Porzellan aus der Ming- und K'ang-hsi-Periode, sowie Schnitzereien aus Jade, Amethyst und Lapis lazuli usw. zur Versteigerung bringen lassen. F

EIN GOUDSTIKKER KATALOG

Über die Neuerwerbungen, die die Galerie J. Goudstikker in letzter Zeit getätigt und im Oktober-November zu einer Ausstellung vereinigt hatte, ist eben ein in 800 nummerierten Exemplaren, auf holländisch van Geldern gedruckter und reich mit Tafeln versehener Katalog erschienen, der rund 150 Nummern umfaßt und in allen Einzelheiten beschreibt.

Die Firma J. Goudstikker gehört seit vielen Jahren zu den angesehensten des Kontinents. Dennoch hat man den Eindruck, daß sie erst mit dem Anfang des Jahres erfolgten Einzug in das neue Haus an der Heerengracht 458 ihr eigentliches Gesicht bekommen hat. Die Bedeutsamkeit des einzelnen Objektes und die Qualität im Ganzen sind Gradmesser für den hohen Wert auch des prächtigen Kataloges. In dessen Mittelpunkt steht — wie es die Tradition der Firma verlangt — eine hervorragende Auswahl an holländischen Bildern, aber diese geben mit gleichwertigen frühen Italienern und Deutschen, mit Spaniern wie Velasquez und Murillo (ersterer von A. L. Mayer im Cicerone, Heft 18, veröffentlicht), mit einigen bemerkenswerten Franzosen des 18. Jahrhunderts ein ausgewähltes Ensemble hoher Kunst. B

FREISPRECHUNG IN DER ANGELEGENHEIT DER WARTBURGTEPPICHE

In der Angelegenheit der beiden Wartburgteppiche, die der bekannte Kunsthändler, Herr Edgar Worch, im Jahre 1924 auf kurze Zeit nach Paris mitnahm, um sie einem Kunden zu zeigen, ist vor einigen Monaten gegen Herrn Worch Anklage erhoben worden. Der Prozeß ist jetzt, wie zu erwarten war, in der Berufungsinstanz zugunsten des Herrn Worch entschieden worden. Die Kosten des Prozesses wurden der Staatskasse auferlegt. r

EIN UNBEKANNTER MARÉES

Der Galerie Arnold in Dresden ist es gelungen, ein bisher unbekanntes Werk Hans von Marées aufzufinden, das der reifsten Periode des Künstlers angehört und sich vor wenigen Jahren in der ehemaligen Wohnung des Künstlers in Rom vorgefunden hat. Es stellt einen Reiter im Kampf mit dem Löwen dar und ist das Werk einer ganz genialen Eingebung. Man lernt hier Marées kennen als einen Maler so großzügiger Art wie Delacroix. n

ANSCHRIFT FÜR DIE SCHRIFTLEITUNG:

Professor DR. GEORG BIERMANN, Charlottenburg 9, Bayernallee 19. Fernsprecher: Westend 4201

REDAKTIONELLE VERTRETUNGEN:

BERLIN: Dr. Alfred Kuhn, Berlin-Friedenau, Fregestraße 26, 1. Fernsprecher Rheingau 7422
MÜNCHEN: Dr. Franz Roh, München, Helmtrudenstraße 9 III
DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-Blasewitz, Regerstraße 56. Fernsprecher 54335
FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Mendelsohnstraße 55 II
WIEN: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbaurgasse 5
ZÜRICH: Dr. S. Giedion, Zürich 7, Doldertal 7
DEN HAAG: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Jan van Hoornstraat 40
LONDON: M. Neven Du Mont, London SW 7, 8 Wetherby Place
PARIS: Albert Dreyfus, Paris (VIIe), 51 Avenue de Suffren
ROM: Dr. Ludwig Schudt, Roma, Via Gregoriana 28
MADRID: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12
PRAG: Dr. Oskar Schürer, Prag-Nussle 655
LUND: Dr. William Anderson, Lund, Stora Södergatan 41 (für Schweden und Norwegen)
NEW YORK: Dr. Frank E. Washburn Freund, New York City, 50 West 90th Street
MOSKAU: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu 92
KAPSTADT: Dr. Fritz Bodmer, Lecturer at the University of Cape Town, Südafrika
CALCUTTA: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität
TOKYO: Dr. C. v. Weegmann, Tokyo, Fuka yoyogi sanya 101

VERTRETER FÜR SONDERGEBIETE:

ARCHITEKTUR: Dr. S. Giedion, Zürich 7, Doldertal 7
KUNSTMARKT: Dr. Alfred Kuhn, Berlin-Friedenau, Fregestr. 261. Fernspr. Rheingau 7422
RECHTSFRAGEN: Justizrat Dr. Szkolny, Berlin SW, Charlottenstraße 17
OSTASIEN: Dr. Karl With, Köln a. Rh., Oberländerwall 2. Fernsprecher Ulrich 2560
ANTIQUARIAT: Dr. Fritz Homeyer, Berlin W 9, Linkstraße 33/34

GENERALVERTRETER DER WERBEABTEILUNG DES CICERONE:

FÜR GROSS-BERLIN UND POTSDAM: Joh. de Neve, Berlin-Friedrichshagen, Kastanien-Allee 10, Fernsprecher: Amt Friedrichshagen 28
FÜR DRESDEN: Georg Hoentzsch, Dresden-A., Niederwaldstraße 5
FÜR SÜDDEUTSCHLAND, einschließlich FRANKFURT a. M.: Verlagsbuchhändler Karl Barth, München, Konradstraße 4. Fernsprecher 35974
FÜR ÖSTERREICH: Neue Galerie Otto Nirenstein, Wien I, Grünangergasse 1. Fernsprecher 70148

Verlag KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6, Fernsprecher 13467
Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken

ERSCHEINUNGSTERMIN		REDAKTIONSSCHLUSS	
Heft 13	1. Juli	Heft 13	22. Juni
Heft 14	14. Juli	Heft 14	6. Juli
Heft 15	4. August	Heft 15	20. Juli

AN UNSERE LESER UND INSERENTEN

DER CICERONE vermittelt den Austausch am internationalen Markt. Jeder Inserent erreicht durch unsere Zeitschrift ein kaufkräftiges, an höchste Qualität gewöhntes Publikum, auch jenseits der *nur* kunstinteressierten Kreise

Wer die Sache unserer Zeitschrift fördern will, vergesse nie, bei Anfragen und Bestellungen ausdrücklich auf den CICERONE Bezug zu nehmen.

Gerade im internationalen Verkehr des Marktes ist solche Bezugnahme auf den Cicerone besonders wichtig

Wir bitten unsere Bezieher, zum Juli ihr Abonnement rechtzeitig zu erneuern

Man bezieht den Cicerone durch die Post, durch den Buchhandel oder durch den Verlag direkt. / Bezugspreis vierteljährl. (für 6 Hefte) M. 9.—, Einzelheft M. 1.80

Masterpieces of
RAJPUT PAINTING

Selected annotated and described in relation to original Hindi texts from religious literature, with an Introduction

By

O. C. GANGOLY

Editor, "RUPAM."

ILLUSTRATED WITH 28 COLOUR PLATES AND 24 HAND-MADE PHOTOGRAVURES

SUPERBLY REPRODUCED and MOUNTED ON ART BOARDS, TEXT PRINTED ON HAND-MADE PAPER. STRICTLY LIMITED EDITION OF 200 COPIES.

PUBLICATION PRICE: RUPEES THREE HUNDRED

NEARLY ALL SUBSCRIBED FOR.

FEW COPIES LEFT.

Size: 18″ × 13″.

CALCUTTA

Manager, "RUPAM," 6, Old Post Office Street.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

DER

CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

1. Sonderheft 1927 KUNST-LITERATUR

Corot / Selbstbildnis von 1825
Aus Camille Corot »Briefe aus Italien«
(KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG)

Preis M. 2.— Für die Abonnenten des Cicerone M. 1.50

SONDERHEFT „KUNSTLITERATUR“ MÄRZ 1927

KLINKHARDT UND BIERMANN VERLAG × LEIPZIG × BERLIN

STÄTTEN DER KULTUR

Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter Städtemonographien
HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR DR. GEORG BIERMANN

Vor kurzem erschien in zweiter, vollständig umgearbeiteter und erweiterter Auflage Band 2:

FRANKFURT AM MAIN

VON DR. PAUL FERDINAND SCHMIDT
in der von EMIL PREETORIUS besorgten neuen Ausstattung mit 32 Abbildungen auf Tafeln. Kart. M. 4.80, Ganzl. M. 6.—

In der gleichen Ausstattung sind bisher neu erschienen:

Bd. 13. WEIMAR. Von Dr. Paul Kühn. 4. Aufl., bearbeitet von Dr. Hans Wahl. Mit 47 Abbildungen. Kart. M. 5.—, geb. M. 7.—

Bd. 32: DÜSSELDORF. Von Dr. Heinz Stolz. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 53 Abbildungen auf 32 Tafeln. . Kart. M. 4.50, geb. M. 7.—

Bd. 20: AUGSBURG. Von Dr. Pius Dirr. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage Mit 180 Abbildungen auf 144 Tafeln. Kart. M. 7.—, geb. 10.—

Bd. 35: DESSAU UND WÖRLITZ. Von Dr. Wilhelm van Kempen. Mit 40 Abbildungen auf Tafeln . . . . Kart. M. 4.—, geb. M. 6.—

Verzeichnis der außerdem zur Zeit lieferbaren Bände:

1. BERLIN. Von W. v. Oettingen
4. ROTHENBURG o. d. T. Von H. Uhde-Bernays
5. LEIPZIG. Von Ernst Kroker
6. DANZIG. Von August Grisebach
7. LUZERN, DER VIERWALDSTÄTTER SEE UND DER ST. GOTTHARD. Von Hermann Kesser
9. LÜBECK. Von Otto Grautoff
10. ALT-HOLLAND. Von Joseph August Lux
11. KÖLN. Von Egbert Delpy
12. GRANADA. Von Ernst Kühnel
14. DRESDEN. Von Willy Doenges
15. SANSSOUCI. Von Karl F. Nowak
16. NEAPEL. Von Th. von Scheffer
17. UMBRISCHE STÄDTE. Von O. von Gerstfeldt
18. ALGERIEN. Von Ernst Kühnel
19. SIZILIEN. Von Felix Lorenz
21. ROSTOCK UND WISMAR. Von Walter Behrend
22. URBINO. Von P. Schubring
23. HERMANNSTADT. Von W. Bruckner
24. TOLEDO. Von Max Boehn
25. MAILAND. Von Felix Lorenz
26. BRÜSSEL. Von Fritz Stahl
27. BRAUNSCHWEIG. Von Jonas P. Meier
28. BASEL. Von E. Major
31. KASSEL. Von Paul Heidelbach
33. HANNOVER. Von Curt Habicht
34. WARSCHAU. Von Kurt v. Eichborn

Preis jedes Bandes kart. M. 4.—, geb. M. 6.—
Ausnahmen: Band 2, 20 und 32 (siehe oben)
Band 4, 10, 22, 23, 27 kart. je M. 3.—, geb. je M. 5.—

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

Neue Literatur über deutsche Bildteppiche

Von H. GÖBEL

Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Ein Textband (mit 91 Abbildungen), zwei Tafelbände (mit 344 Tafeln). Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1926.

DIE deutschen Wandteppiche des Mittelalters, in vereinzelten Monumenten und Gruppen in zerstreuten, vielfach ungleichwertigen Abhandlungen besprochen, fanden eine auf den Gesamtüberblick eingestellte, als erster Versuch darum nicht minder verdienstvolle Behandlung in der von Hermann Schmitz vor einigen Jahren herausgegebenen Geschichte der Bildwirkerei (Bildteppiche). Es folgten die hochwertige und gründliche Bearbeitung Rudolf F. Burckhardts — „Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel" (Leipzig 1923) —, die, auf zahlreichen früheren zeitschriftlichen Veröffentlichungen des Verfassers aufgebaut, die große Gruppe der Schweizer, insbesondere der Basler Teppiche auf festen Boden stellte, weiterhin die noch zu besprechende, dem Kurthschen Werke wenige Monate voraufgegangene Publikation des Herzogs Luitpold, die die fränkische Bildwirkerei als Gegenstand der Erörterung wählte. Die Bearbeitung B. Kurths geht den vorgenannten Arbeiten gegenüber insofern erheblich weiter, als sie den deutschen gewirkten Wandteppich des Mittelalters in seinem gesamten Befunde in den Bereich der Betrachtung zieht, sich also den Grundlinien der Schmitzschen Übersicht anschließt, die Erwägungen jedoch auf ein ungleich breiteres Fundament stellt.

Der Textband gliedert sich in fünf Abteilungen — Technik, vorgotische Bildwirkereien, gotische Bildwirkereien, Katalog, Quellenanhang —, durch Orts-, Sach- und Namenregister ergänzt.

Der der Technik gewidmete Abschnitt geht nur insoweit auf die nicht gerade einfache Materie ein, als er sich mit Erfolg bemüht, dem Leser einen allgemeinen Begriff von dem Wesen des besonders für die deutsche Bildwirkerei maßgebenden hochlitzigen Wirkereiverfahrens zu übermitteln; Reproduktionen von Ausschnitten aus Glasgemälden, von Miniaturen, Holzschnitten und Tafelbildern des 14. und 15. Jahrhunderts, die den Wirkvorgang in mehr oder minder werkgetreuer Wiedergabe veranschaulichen, unterstützen die kurzgefaßten Ausführungen. Im Gegensatze zu dem ersten Abschnitte nimmt die zweite Abteilung, die sich mit der Bildwirkerei bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts befaßt, einen breiten Raum ein.

Die Erörterung der textilen Quellen der vor- und nachkarolingischen Zeit (bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts) führt naturgemäß infolge der Unklarheit der technischen Ausdrücke der grundlegenden Schriften und Inventare zu keinem abschließenden Urteil; das Resultat B. Kurths — „Die antike Überlieferung barg alle Keime für eine neue Blüte der Wirkerkunst im Mittelalter" — ist zweifellos richtig. Das einzige uns überkommene Denkmal, der in verschiedene Fragmente zerschnittene Teppich aus St. Gereon zu Köln, die Umbildung eines byzantinischen Seidenmusters, wird, unter Heranziehung gleichzeitiger Miniaturen, besprochen; folgerichtig ergeben sich die verschiedenartigen Einflüsse — antike, byzantinische, sassanidische —, besonderes Interesse beanpruchen die Ausführungen, die die Einwirkungen des abendländischen Kulturkreises überzeugend erläutern.

Die deutschen Bildwirkereien des 12. und 13. Jahrhunderts, vertreten durch die Halberstädter und Quedlinburger Behänge, die wenigen, nicht immer sicheren Quellen — der Teppich mit der Geschichte Triers, ehedem in der Domkirche der Stadt, gehörte schwerlich dem frühen Mittelalter an —, seien es Dichtungen, Chroniken oder Inventare, verwertet die Verfasserin zunächst in einer aufschlußreichen ikonographischen Untersuchung, deren Ergebnisse wiederum auf den bildlichen Aufbau und die Struktur der uns überkommenen Monumente folgerichtig übertragen werden. Mit besonderer Liebe nimmt die Verfasserin sich des Quedlinburger Knüpfteppichs an; die durch gute Abbildungen unterstützten Ausführungen sind ikonographisch und stilistisch-technisch gleich wertvoll.

Die große Masse der deutschen gotischen Bildwirkereien des 14. und 15. Jahrhunderts gliedert das Werk nach landschaftlichen Gesichtspunkten; die Konzentrierung auf bestimmte Orte — mit Ausnahme von wenigen Städten, in erster Linie Basel — ist nach den bislang uns bekannten spärlichen urkundlichen Belegen äußerst erschwert. Zu den feststehenden Gebieten zählen die Schweiz und Franken, nicht in allen Monumenten mit der gleichen Gewißheit das Elsaß und der Mittelrhein. Den Werkstätten Basels sicherten die Untersuchungen Burckhardts ein gutgefügtes Fundament, auf dem B. Kurth vorsichtig wägend weiterbaut, in vornehmlich stilistisch, weniger technisch eingestellten Untersuchungen, Grenzgruppen anfügt und einschiebt. Die Tatsache, daß in

Basel und einigen kleineren Städten der Schweiz außer den berufsmäßig betriebenen Werkstätten sich sowohl die Frauenklöster als auch der private, d. h. der häusliche Fleiß, mit mehr oder minder Geschick der Bildwirkerei widmeten, daß die Bedingungen technisch wie künstlerisch (Vorlagen) in den einzelnen Orten unterschiedlich waren, verursacht ein mehr oder minder starkes Fluktuieren, das das allgemeine Gepräge jedoch nicht zu verwischen vermag. Es ist ausgeschlossen, den großen Komplex der Fragen — stilistische Einflüsse, technische Eigenarten, Sonderheiten des verwandten Rohmaterials usw. — in einer Besprechung aufzurollen. Die Gruppen sind m. E. folgerichtig aufgebaut; gewisse Zweifel an der Zugehörigkeit und Ausdehnung bestimmter Werkstätten, namentlich soweit die von der Baseler Wirktechnik abweichenden, mehr ländlichen Erzeugnisse der Schweiz in Frage kommen, ändern nichts an dem Wert der gründlichen, gewissenhaften Untersuchung, die vielleicht noch gewonnen hätte, wenn dem Eindringen und Verschmelzen der westlichen, vornehmlich nordfranzösischen und niederländischen Bildwirkerei, die schließlich die heimische Kunstübung erdrückt, ein weiterer Raum gewährt worden wäre, namentlich soweit die ersten Phasen des Vordringens in Betracht kommen, die sich in der gewandelten Technik und Farbengebung äußern.

Die Teppichkunst des Elsaß, durch Inventarvermerke begründet und erläutert, krankt in weit höherem Maße als die Bildwirkerei der Schweiz an einwandfreien Werkstattbelegen. Der Löwenanteil fällt Straßburg zu, für das sich eine stilistisch und technisch einwandfrei belegte Gruppe, mit gewissen Abwandlungen, zusammenstellen läßt. Weitere Atelierverbände zeigen Anklänge an die Straßburger Werkstatt, jedoch einesteils vermischt mit Schweizer, andernteils mit mittelrheinischen Wirkeigentümlichkeiten, ohne daß sich — mit Ausnahme von Zabern — bestimmte Orte festlegen lassen. Die wesentlichste Folgerung, die B. Kurth zieht, ist die Auflösung der von Hermann Schmitz als südostdeutsch bezeichneten Werkstätten, in erster Linie durch den bekannten Spielteppich im Germanischen National-Museum vertreten. Zweifelsohne steht die umstrittene Gruppe unter dem ausgesprochenen Einfluß des österreichisch (böhmisch)-tiroler Kunstkreises des ausgehenden 14. Jahrhunderts, eine Tatsache, die im wesentlichen das Fundament der Konstruktion bislang bildete. B. Kurth schließt dementgegen die Berechtigung der Hypothese so lange aus, als keine stützenden archivalischen bzw. heraldischen Momente sich finden. Allein maßgebend scheint mir der Grund nicht zu sein — die elsässischen Quellen sind auch nicht durchweg sonderlich gesichert —, zumal die Inventarforschung, soweit Böhmen in Betracht kommt, noch rückständig ist und möglicherweise Überraschungen bringen kann. Ausschlaggebend können lediglich stilistisch-technische Momente sein, die allerdings kaum einen Zweifel an dem Zusammenhang — Bildung des Baumschlages, Charakterisierung der Erdhügel usw. — eines Teiles der sog. südostdeutschen Gruppe mit authentischen elsässischen Behängen aufkommen lassen, wobei allerdings gewisse Abweichungen nicht zu übersehen sind, die einen unmittelbaren Anschluß nicht ohne weiteres rechtfertigen wollen, die auf ein Grenzgebiet zwischen Elsaß und Mittelrhein hinzudeuten scheinen.

Das mittelrheinisch-hessische Gebiet ist durch die Mainzer und Friedberger (?) Gruppen einigermaßen gesichert; die Ausläufer (Marburg, Trier) und das noch stark hypothetische Mitteldeutschland fluktuieren.

Ähnlich wie die Wirkereien der Schweiz bilden die Teppiche Frankens, in erster Linie Nürnbergs, ein geschlossenes, stilistisch und technisch in den verschiedenen Zeitabwandlungen feststehendes Ganze. Die Ergebnisse B. Kurths decken sich im wesentlichen mit den Feststellungen Herzog Luitpolds.

Als Abtakt folgt, durch gute Beispiele belegt, die Bildwirkerei Niederdeutschlands — in erster Linie Köln und Lüneburg —, die ihre wesentlichste Auswirkung erst im 16. Jahrhundert findet, in einer Zeitspanne, die außerhalb des dem Werke gezogenen Rahmens liegt.

Der Besprechung der verschiedenen großen Gruppen schließt sich eine kurze ikonographische Gesamtübersicht an. Der nun folgende, äußerst gründlich bearbeitete Katalog verdient höchstes Lob. Er behandelt die in den Tafeln wiedergegebenen Behänge sowohl in Hinsicht auf das verwandte Material, Kettfachstärke usw., als auch unter Berücksichtigung der Farbengebung, bringt knappe, klare Erläuterungen der dargestellten Motive und erwähnt die voraufgegangene Literatur, kurz, er bietet eine vorzügliche Grundlage für jede weitere Arbeit auf dem großen Gebiete des deutschen mittelalterlichen Wirkteppichs.

Der „Quellenanhang" wiederholt zahlreiche, in verschiedenen, mitunter weniger leicht erreichbaren Veröffentlichungen niedergelegte Inventare, er bringt Auszüge aus Rechnungsbelegen, Nachlaßverfügungen und Chroniken.

Der gut durchgeführte Abbildungsapparat verteilt sich — außer den Illustrationen im Text — auf zwei Bände mit insgesamt 344 Tafeln.

Die Arbeit B. Kurths, die erste auf breitester Grundlage gründlich und gewissenhaft durchgeführte Geschichte des deutschen Bildteppichs im Mittelalter, ist ein höchst bedeutsamer Merkstein auf dem weiten Gebiete der Teppichwirkerei, ein glänzendes Zeugnis deutscher Forscherarbeit, unterstützt von einem Verlage, der in der heutigen, dem wissenschaftlichen Buche nicht gerade günstigen Zeit, keine Mittel scheute, den würdigen Rahmen zu schaffen, den Text durch das technisch einwandfrei wiedergegebene Bild zu unterstreichen und zu vertiefen.

Luitpold Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwirkerei. Mit 41 Tafeln in Farbenlichtdruck und 14 einfarbigen Lichtdrucktafeln. Verlag Kurt Wolff, München, Pantheon Casa Editrice Firenze 1926.

DAS Werk Herzog Luitpolds, das einen Text- und einen Tafelband umfaßt, liegt in den Vorarbeiten eine Reihe von Jahren zurück; die Schwierigkeit der Zeitverhältnisse verzögerte die Herausgabe. Die Arbeit wählte, ähnlich der bekannten Veröffentlichung R. F. Burckhardts, ein scharf begrenztes Gebiet der deutschen mittelalterlichen Bildteppichwirkerei, das den Vorzug besitzt, ikonographisch, stilistisch und technisch ziemlich klar und sicher umrissen zu sein. Die Ergebnisse decken sich im wesentlichen mit den Feststellungen B. Kurths; die Gliederung des Stoffes weicht bei der „Fränkischen Bildwirkerei“ insofern ab, als der Verfasser nach zeitlichen Abschnitten, weniger nach Ateliergruppen vorgeht, eine Methode, die gewisse Werkstättenzusammenhänge etwas verunklärt.

Eine kurz gefaßte Einleitung erläutert das Wesen des Wandteppichs im allgemeinen, die Eigenart der deutschen Bildwirkerei im besonderen als Produkt des Kleinbetriebs, auf die Bedürfnisse des Bürgertums und des niederen Adels eingestellt, im Gegensatze zu den prunkvollen Erzeugnissen der westlichen Wirker-Großzentren, die in der Hauptsache auf höfischen Absatz angewiesen waren. Technik und Material werden gestreift, mit tieferer Liebe nimmt sich der Verfasser der Eigenart der Farbengebung an.

Der Besprechung der Gruppen geht ein kurzer historischer Überblick — „Nürnberg und Bamberg“ — vorauf, der die wenigen für die Bildwirkerei der beiden Städte bedeutsamen, in der Hauptsache bereits bekannten urkundlichen Daten und Belege übermittelt. Jede Gruppe wird durch eine Erörterung eingeleitet, die im wesentlichen die stilistischen Eigenarten der im „Katalog“ zusammengestellten Behänge in kurzem Umriß im Anschluß an die betreffende Epoche der Nürnberger Tafelmalerei behandelt.

Die erste Gruppe umfaßt die fränkischen Behänge zwischen dem letzten Drittel des 14. und der Mitte des 15. Jahrhunderts. Der Katalog ist mit großer Sorgfalt aufgestellt, die Beschreibung, insbesondere die Lesung der Schriftbänder, ist exakt; bemerkenswert erscheinen die heraldischen und stilistischen Studien; die technischen Beobachtungen bringen wertvolle Aufschlüsse; die Motive, die den entwerfenden Kartonzeichnern zudiktiert werden, erscheinen mitunter anzweifelbar. Bedeutsam wäre mir der Versuch erschienen, die große fränkische Gruppe nach technisch-stilistischen Merkmalen einer weiteren Gliederung zu unterziehen; das Ergebnis dürfte voraussichtlich die Abtrennung gewisser besonders charakteristischer Behänge — Thronende Minne, Hostienwunder usw. — von der Bildwirkerei Nürnbergs und die Überweisung an die Werkstätten Regensburgs in den Bereich der Möglichkeit ziehen. Nicht minder wichtig erscheint mir der Versuch, die Wirkereien, im wesentlichen an Hand technischer Merkmale, soweit möglich, nach den verschiedenen Arten der Entstehung — gewerbsmäßig betriebene Ateliers, Klosterwerkstätten, Erzeugnisse des Privathauses — zu trennen, ein Verfahren, das mancherlei Unausgeglichenheiten und Eigenarten — z. B. die ungewöhnlich starke Verwendung des Weiß in den Teppichen der Deichsler — erklären dürfte, das z. T. bei der Besprechung der Werkstätten des Nürnberger Katharinenklosters durchgeführt wurde.

Die zweite Gruppe umfaßt den Zeitabschnitt von 1450 bis etwa 1475, die dritte Abteilung die Spanne bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Der Verfasser behandelt, ähnlich wie im ersten Abschnitt, die stilistische Weiterentwicklung, insbesondere in Anlehnung an das Tafelbild, den Holzschnitt und Kupferstich; die Beobachtungen sind sorgfältig, die Liebe zu dem Gegenstande der Besprechung leuchtet fast aus jedem Satze. Die Kataloge sind, wie im ersten Teile, peinlich und gewissenhaft, zu weiterer Arbeit auf dem Gebiete des fränkischen Teppichs vorzüglich geeignet. Der Einfluß der Niederlande, nicht nur stilistisch, sondern vornehmlich auch technisch, wird mehrfach gestreift. Der in Nürnberg besonders charakteristische, jahrzehntelang dauernde, auf und ab wogende Kampf — klösterliche Erzeugnisse, Produkte gewerbsmäßiger Werkstätten —, der letzten Endes zur Vernichtung der altüberkommenen

Streifentechnik — im Gegensatze zu der typisch niederländischen Schraffenmanier — führte, findet Erörterung, wenn auch nur in kurzen Andeutungen.

Ein Sonderabschnitt behandelt die Bildwirkereien des Walburgaklosters zu Eichstätt unter der Regierung der Äbtissin Walburga von Absberg (1508—38), wohl die typischsten Erzeugnisse klösterlichen Fleißes. Die Behänge, in der Zeit von etwa 1518 bis 1530, in einem von der großen Kunststraße fast völlig abgeschlossenen Zentrum entstanden, sind sowohl wirk- als farbtechnisch von hoher Bedeutung; die Verbindung primitiven Könnens mit ausgesprochen eigenartigem Farben- und stark dekorativ-flächenhaft eingestelltem Formensinn erzeugte Arbeiten, die für die Weiterbildung des modernen Wandteppichs von einschneidendem Einfluß sein dürften. Die von Herzog Luitpold in breiterem Rahmen der Werkstatt Eichstätt gewidmete Untersuchung verdient schon aus diesem Grunde volle Würdigung.

In Summa· Die Arbeit Herzog Luitpolds ist ein ebenso erfreulicher als bedeutsamer Fortschritt auf dem Gebiete der Wandteppichforschung. Erstklassig ist die Wiedergabe des Tafelmaterials; die Erfassung der Farbenwerte ist vollendet, die Feinheiten der Wirkerei kommen in vorzüglichen Details in allen Einzelheiten heraus; der Tafelband ist technisch ein Meisterwerk deutscher Buchdruckerkunst.

Literatur zur deutschen Plastik

Von ERICH WIESE

Es ist der Erforschung der deutschen Plastik von Nutzen gewesen, daß sie verhältnismäßig spät in Angriff genommen wurde. Sie vermied so von Anbeginn mancherlei methodische Fehler, die auf dem Felde der Malerei zunächst eine gewisse Zerrissenheit zeitigten. Rascher als dort stellte sie sich fast ausschließlich auf Kärrnerarbeit ein, als der Basis jeglicher Erkenntnis höherer Zusammenhänge. Wenn solche schon heute in weitem Umfange ablesbar sind, verdankt sie es der Beteiligung berufener Kräfte, die mit der Aufgabe wuchsen und ihr wertvollstes Instrument, die Stilkritik, zu immer größerer Präzision durchbilden. Münzenbergers und Dehio-v. Bezolds große Sammelwerke stehen am Anfang der Veröffentlichungen, die vollgültige Wiedergaben erstreben. Die Unwegsamkeit des Gebiets hielt ihm in Krieg und Inflation die Buchmacher fern. Dagegen ging die ernste Forschung mit aller Energie an die Aufnahme der Bestände in einzelnen Landesteilen, Städten, Sammlungen, an einzelnen Baudenkmälern. Diese Bewegung ist weiter in vollem Fluß. Einige ihrer letzten Ergebnisse sollen hier in Kürze charakterisiert werden. Auf die Unzahl der zutage getretenen Probleme und Streitfragen näher einzugehen, verbietet der verfügbare Platz.

Wilhelm Pinder hat in dem nun abgeschlossenen, groß angelegten Kompendium des Verlags Kurt Wolff außer dem dritten auch den zweiten Band: „Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts" geschrieben. Es ist vielleicht das schönste literarische Denkmal, das der deutschen Plastik bisher gesetzt wurde. Der Text ist ein in sich ruhendes Kunstwerk. Stoff und Bearbeiter sind hier einander kongenial. Aber das Buch ist keine Schwärmerei; ist durchdrungen von einem höchst subtilen historischen Empfinden, das eine lebendige und fruchtbare Methodik meistert. Pinder selbst hat als einer der ersten die großen Linien der Entwicklung der Plastik des 14. Jahrhunderts gezogen (Würzburger Plastik). Jetzt spannt er über dieses unheimlich aktive Jahrhundert deutscher Kunst ein vibrierendens Netz neuer Zwischenteilungen und Beobachtungen, schlagender Definitionen und Vergleiche, die letzten Endes immer wieder auf die Heraushebung der großen Gesetze der Entwicklung (d. h. des Wandels) zurücklaufen. Die Cäsur liegt um 1350: Das „monumentale" 13. Jahrhundert wirkt von rückwärts herein, das „bürgerliche" 15. Jahrhundert kündigt sich an. Durch unablässiges Verweisen auf parallele oder gegensätzliche geschichtliche Situationen, von der Antike bis auf unsere Tage, vom Süden zum Norden und Westen zum Osten, wird die jeweilige Lage oft blitzartig erleuchtet und prägt sich für immer ein. Kennzeichnungen, wie die der Kölner Domchorapostel als einer durch ihre Bedingtheit zum Bau „passiven Plastik", im Gegensatz zu der „raumschaffenden, aktiven" bei den Naumburger Stiftern, spiegeln die Vitalität, mit der hier nicht nur ein großer Historiker, sondern ein von seinem Stoff wahrhaft Ergriffener Geistes- und Formgeschichte dargestellt hat.

In der gleichen Serie bearbeitete Erwin Panofsky „Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts. Dieser ausgezeichnete junge Gelehrte verdankt der Methodik Pinders ohne Zweifel viel. Aber er ist andern Temperaments, dazu mehr spekulativer Natur auf breiter philosophisch-philologischer Grundlage. Diese Geistesrichtung kam der Lösung der gegebenen Aufgabe sehr zugute, wenn auch nicht gerade der Lesbarkeit des Textes. Es galt, auf modernem wissenschaftlichen Fundament, das Wer-

den der deutschen (und zugleich westeuropäischen) Großplastik des Mittelalters von ihrer Geburt bis zu ihren ersten (vielleicht größten) Höhen als organisch sich vollziehenden Prozeß darzustellen. Und so hat Panofsky die über den Rahmen der Serie vielleicht hinausgehende Aufgabe gefaßt. Ergebnis: das Lehrbuch dieses Stoffgebietes. Was Pinder ins „Handbuch" verweisen durfte, bringt Panofsky in gedrängtester Form in einem Textband. Er teilt den Stoff in einen theoretischen und einen praktischen Teil, in „Kolleg" und „Seminar" und bewältigt so auf natürliche Weise die komplizierte Materie, in der die Auseinandersetzung zwischen klassischem und nordeuropäisch-mittelalterlichem Kunstwollen eine Hauptrolle spielt. Ohne neue Begriffsbildungen geht es nicht ab, aber trotz aller Begrifflichkeit wird die Darstellung nicht starr. Im praktischen Teil, der Besprechung der Tafeln, werden ausführliche Literaturnachweise bis in die entlegenste Lokalliteratur gegeben, und zu jedem Problem nimmt der Verfasser eine persönliche und eindeutige Stellung ein. Klar werden die Stilkreise umrissen, und die Auswahl geht aufs Wesentliche. Die Leistung ist eine positive in jedem Belang.

Das „16. Jahrhundert" (ersch. 1926) stellt Adolf Feulner ganz auf „Persönlichkeiten", von denen die meisten nun schon mit Namen bekannt sind. Das liegt hier im Stoff begründet, ist das Zeichen eines neuen Individualismus. Aber es ist neuerdings auch sonst in der Kunstgeschichtsschreibung ein Zug nach den Spitzen, dem „Kerl" zu spüren. Es drängt, die viele Einzelforschung zusammenzusehen im Wirken der wenigen Ausschlaggebenden einer Generation, auf breiterer Basis, als etwa die bewundernswerten Arbeiten der Schnaase oder Crowe und Cavalcaselle. Auch im Text Feulners ist dieser Zug mit seiner Neigung zur Abstraktion spürbar; aber die Darstellung ist von nationalem Mit- und Einfühlen durchblutet und darum lebendig. Lebhaft und ohne Zweifel mit Recht, betont Feulner die Notwendigkeit, bei der deutschen Renaissance (etwa bei Vischer) auf die deutschen Wurzeln des Stils zu achten, sie als eine neue Auswirkung der deutschen Vergangenheit, der deutschen „Antike" zu sehen, nicht nur als eine durch fremde Elemente aus ihrer Bahn gedrängte deutsche Kunst.

Er läßt diesen Gedanken auch in seiner Darstellung der „deutschen Plastik des 17. Jahrhunderts" nicht außer acht, weist immer wieder auf den eingeborenen Hang des Deutschen zur Steigerung des Ausdruckes hin. Seine besondere und große Bedeutung erhält dieser Band aber dadurch, daß er den ersten Versuch bedeutet, Ordnung in die wenig erforschte und verwickelte Materie zu bringen. Dabei erzielt Feulner das heut erreichbare Resultat dank einer eingehenden Materialkenntnis, die in zahlreichen Punkten auf eigener Forschung beruht, überbrückt damit eine bisher klaffende Lücke in unserer Anschauung vom Entwicklungsgang der deutschen Plastik und bahnt einer gerechteren und positiveren Schätzung der deutschen Renaissance- und Frühbarockskulptur den Weg. (Ein ähnliches Künstlerregister wie im Band über das 16. Jahrhundert wäre hier besonders erwünscht. Das Literaturverzeichnis ersetzt es nicht ganz.)

Max Sauerlandt, der im Schlußband der Serie das „18. Jahrhundert" behandelt, fand ein relativ besser bestelltes Feld vor als Feulner. Er durfte daher von vornherein auf weitgehende eigene Forschung verzichten und sich auf eine „Schrittsteine setzende Darstellung" beschränken. Sein Text zeichnet die großen Wege, die Form und Geistigkeit im 18. Jahrhundert nahmen, ohne uns über die augenblicklichen Grenzen unserer Kenntnis im Unklaren zu lassen. Im Literaturverzeichnis bietet er die Zugänge ins umliegende Gebiet. Durch diese Methode, in Verbindung mit einem ausgesprochenen Sinn für Gemeinverständlichkeit, gab er dem Bande einen Charakter, der vielleicht als der zweckmäßigste für ein auf breitere Wirkungsbasis angelegtes Orientierungswerk wie das vorliegende anzusprechen ist. Die Wohlfeilheit der Bände (40 bis 60 Mark) bei hoher Güte der Ausstattung (jeder Band mit etwa 100 großen Lichtdrucktafeln) zielen in gleicher Richtung.

Unentbehrliche Fundamente künftiger Plastikforschung werden auch drei große Tafelwerke von Otto Schmitt bleiben. Die beiden doppelbändigen (Frankfurter Verlagsanstalt 1924 bzw. 1926) gelten den an Denkmälern monumentaler Plastik reichsten Kirchenbauten Deutschlands: Straßburg und Freiburg. Für beide fehlte merkwürdigerweise bisher eine Sammlung des Materials bis zur heut erreichbaren Vollständigkeit. Sie wird nun in gediegener Form geboten. Darüber hinaus hat Schmitt im Straßburger Werk den „Versuch einer Geschichte der Straßburger Münsterplastik" gegeben, der dem Material an Aufschlüssen abgewinnt, was in dem speziellen Fall Straßburg zur Zeit möglich ist, d. h. viele Fragen müssen offen gelassen, manches muß aus der Entfernung und darum summarisch behandelt werden. Bei Freiburg ist das sehr anders. Hier baut Schmitt gewissermaßen noch einmal das Münster, von Etappe zu Etappe, mit ungewöhnlichem Sinn für stilistische Zusammenhänge. Baudaten und Stilaussage der plastischen Werke ergänzen sich wechselseitig, und Freiburg, dieses besonders geeignete Objekt für eine solche Methode, findet so eine

schlechtweg mustergültige Bearbeitung. — Störend wirkt auch bei diesen Bänden die Beigabe von Abbildungen im Text. Man sollte sie diesem ebenso geschlossen anhängen wie die Tafeln selbst. Technisch bedeutet das nur eine Erleichterung.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang noch auf die Publikation von Lucien Hell: „Der Engelspfeiler im Straßburger Münster" (Urban-Verlag, Freiburg i. Br., 1926), mit einem Vorwort von Otto Schmitt. Sie bietet die wichtigen Skulpturen zum erstenmal in genügender Zahl von Aufnahmen (nach Abgüssen).

Erstreben die eben genannten Werke eine gewisse Vollständigkeit, so nennt Schmitt seine „Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter" („Urban-Verlag, Freiburg i. Br., 1924) eine Auswahl. Sie zielt aufs Wesentliche, legt den Nachdruck auf wenige große Künstler: Nicolaus von Leyen, „Simon Leinberger", „Nicolaus von Hagenau", den Meister H. L. von Breisach, Sixt von Staufen. Der Text gibt neben einem klaren Überblick, der auch weitere Kreise befriedigen kann, mancherlei beachtenswerte Beobachtungen, die ein langes Studium der Materie verraten. Wenn wir trotzdem schon jetzt in Fragen wie der mit dem Namen Simon Leinberger verknüpften anders denken, andere ungeklärt bleiben, wie die Hagenau-Frage, so liegt das in der Natur der Sache, ebenso wie es sicher ist, daß Schmitt auf die überraschenden Zusammenhänge des Stils des Breisacher Meisters mit den neuaufgefundenen Grünewald-Zeichnungen hingewiesen hätte, wären sie damals der Wissenschaft schon zugänglich gewesen (besonders die Dorothea im Berliner Kabinett — Inv. 12035 — ist eine Statue auf Sockel im Stil des spätgotischen „Manierismus"). Die Erläuterungen zu den Tafeln weisen alle wünschenswerten Zugänge zur Literatur. Ein Genuß für sich ist die technische Ausstattung des Bandes.

Weitgehende Anerkennung verdient die Bearbeitung der „Plastik des vierzehnten Jahrhunderts in Sachsen und Thüringen" von Herbert Kunze. Sie ist im Rahmen der vom Deutschen Verein f. Kunstwissensch. herausgegebenen „Denkmäler der deutschen Kunst" erschienen (Berlin. Bruno Cassirer. 1925. ℳ 70.—). Das wichtige Material Erfurts und des mit diesem zum Teil eng verknüpften „Magdeburg-Halberstädter Kunstkreises" wird hier endlich mit allen Mitteln moderner Kunstwissenschaft gruppiert. Erscheint dabei die Stilkritik des Verfassers auch hie und da kühn, so ist doch gerade seine in den meisten Fällen überzeugend fundierte Entschlossenheit zur Folgerung wohltuend und wird es noch mehr durch die Klarheit in der Aufteilung des Stoffes und der Formulierung der Ergebnisse. 85 gute Lichtdrucktafeln vermitteln in größtem Umfange die Anschauung, die durch einen sorgfältigen „Katalog" ausgiebig erweitert wird. Kunze kündigt als Abschluß einen 2. Band an, der den „Barbyer Kunstkreis" und „Bildwerke ohne größeren Schulzusammenhang" behandeln wird. Wenn dieser die gleichen Qualitäten aufweist wie der erste, wird mit diesem Werk ein Hauptkapitel mitteldeutscher Plastik grundlegend geschrieben sein.

Fast einen Idealtypus kunstgeschichtlicher Publikation stellt die von Adolph Goldschmidt: Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters dar. Sie ist der erste Band des von Hamann in Verbindung mit dem D. V. f. Kwsch. herausgegebenen Werkes: „Die frühmittelalterlichen Bronzetüren" (Vlg. d. kunstgesch. Seminars, Marburg 1926). Über 100 Lichtdrucktafeln nach mustergültigen Aufnahmen des Marburger Instituts geben erschöpfende bildliche Auskunft. In einem besonderen Textheft behandelt Goldschmidt die vier frühen deutschen Bronzetüren: in Aachen, Mainz, Hildesheim und Augsburg. Seine Ausführungen, wie immer aus gründlichster Denkmälerkenntnis Nutzen ziehend, bieten auch hier viele Ergebnisse, die man als endgültig anerkennen wird; durchaus überzeugend ist vor allem die Klärung des Ikonographischen an der Augsburger Tür.

Ganz analog in der Ausstattung ist die vom D. V. f. Kwsch. seinen Mitgliedern für 1925 dargebotene Jahresgabe: Richard Hamann, Die Holztür der Pfarrkirche zu St. Maria im Kapitol (Vlg. des kunstgesch. Seminars, Marburg 1926). Dieses einzigartige Werk des 11. Jahrhunderts ist nicht nur durch seine zeitliche Nachbarschaft zu den figürlich dekorierten Bronzetüren von Hildesheim und Augsburg höchst wichtig, es bereichert vor allem auch durch die Anwendung des andersartigen Werkstoffes unsere auf wenige Reste gegründete Kenntnis frühromanischer Plastik in Deutschland. Die Tür ist an Ort und Stelle infolge ungünstiger Lichtverhältnisse schwer studierbar. Und doch hat das Marburger Institut aus diesem schwierigen Objekt, zum Teil durch mehrere Aufnahmen unter verschiedener Beleuchtung, Bilder herausgeholt, die allen Ansprüchen der Forschung genügen.

Überblickt man auch nur die (auf eine Auswahl sich beschränkende) Reihe der hier angezeigten Werke, so muß man gestehen, daß gerade auf dem Gebiete der Materialdarbietung in Verbindung mit ernster wissenschaftlicher Interpretation die deutsche Plastikforschung weitausgreifend vorwärtsschreitet.

REZENSIONEN

Karl Lehmann-Hartleben. Die Trajanssäule. 4°. VIII. 158 S. 73 Taf. 28 Abb. Berlin, de Gruyter 1925.

Als historisches Dokument war die Trajanssäule schon verschiedentlich untersucht worden; man wollte aus ihr zur Ergänzung der schlechten literarischen Überlieferung die Feldzüge, die zur Eroberung Dakiens (des heutigen Rumäniens) durch die Römer führten, rekonstruieren. Aber man hatte sich nicht klar gemacht, daß wir es in erster Linie mit einem Kunstwerk zu tun haben, das den historischen Stoff nach eigenen Gesetzen formt. Es ist das Verdienst L.-Hs., von diesem Standpunkt an das Denkmal herangegangen zu sein und ihm damit zum erstenmal die richtige Wertung gegeben zu haben. Vielmehr als durch den negativen Nachweis, daß man von der Säule nicht wie aus einem modernen Generalstabswerk Marschrouten, Truppengattungen und -zahl ablesen darf, gewinnen wir dabei durch die Erkenntnis der künstlerischen Kompositionsgesetze. Durch Vergleich immer wiederkehrender Szenen wie Ansprachen des Kaisers, Opfer, Lagerbau, Kämpfe usw. läßt sich eine bestimmte Typik und sogar eine gewisse Entwicklung in dieser feststellen. Weiter ist ja die Säule das größte und besterhaltene Denkmal römischer Reliefkunst überhaupt, gehört der Zeit an, in der das Römertum in der Kunst seine reinste Ausprägung, die römische Kunst ihre höchste Blüte erfahren hat, und steht anderseits an der Wende zur Spätantike. Hier die Verbindungsfäden nach vorwärts und rückwärts geknüpft, besonders auch den Zusammenhang mit den römischen Triumphaldenkmälern betont zu haben, ist ein weiteres Verdienst des Verf. Das Buch stellt einen wichtigen Baustein zu einer Geschichte der römischen Kunst dar, die zu schreiben die Archäologen sich jetzt eben anschicken. *V. Müller.*

Hans Bloesch, Hellas. Reiseeindrücke von den Kunststätten Griechenlands. Erlenbach-Zürich, E. Rentsch, 1926. Kl. 4°. 84 S. mit 74 Abb. in Netzätzung auf Taf.

Wer Griechenland kennt und dieses Buch zunächst auf seine Abbildungen hin durchblättert, wird mit Vergnügen feststellen, daß sie gut gewählt sind und durchweg Bilder von starker Einprägsamkeit wiedergeben. Der Verfasser hat offenbar ein lebhaftes Gefühl für Landschaft, was auch in dem Reisebericht immer wieder zum Ausdruck kommt, der in anspruchslosem Plauderton, ohne Gelehrsamkeit, aber mit der warmen Begeisterung eines humanistisch gerichteten schweizerdeutschen Lehrers vorgetragen ist. Die griechische Landschaft hat in der Tat ihre ganz besonderen Reize und wird jedem, der nur einigermaßen Augenmensch und für dergleichen Dinge empfänglich ist, den nachhaltigsten Eindruck machen, mehr wohl als alle anderen Länder des Mittelmeers. Und für die Denkmäler des klassischen Altertums bildet sie einen Hintergrund, der als ein wesentlicher Faktor ihrer Wirkung ja nicht zu unterschätzen ist. So ist auch diese Schilderung griechischer Reiseeindrücke recht wohl geeignet, einem weiteren Leserkreise nicht sowohl das Land, als auch die große Kunst der Griechen näher zu bringen.

F. Oelmann.

Fritz Weege: Der Tanz in der Antike. Fritz Weege: Dionysischer Reigen. Max Niemeyer Verlag. Halle.

Fritz Weege hat in seinem umfangreichen Buche über den Tanz in der Antike interessantes Material zusammengebracht. Schöne Bilder geben eine Vorstellung vom Tanz der Ägypter, der Griechen und Römer. Sorgfältig ist ausgewählt, was an literarischen Nachrichten bekannt ist. Schade ist, daß so oft die immer flauen Umzeichnungen nach Vasenbildern nur matt die herrlichen Vorbilder wiedergeben, aber die Menge der teils amüsanten, teils wahrhaft bedeutenden Darstellungen auf Reliefs, in Plastiken oder Terrakotten machen das Buch zu einer Fundgrube für jeden, der den Tanz liebt. Bedauerlich ist es, daß den Text einer schrieb, der zwar ein reiches Wissen von historischen Dingen besitzt, der aber nicht die Gabe hat, mit sinnlicher Kraft das Vergangene schauend neu zu gestalten. Überall merkt man, daß dem Verfasser der Gesellschaftstanz noch immer das Selbstverständliche, der Tanz als Ausdruck, der Tanz als Verschmelzung der geistigen und körperlichen Welt, wenn auch nicht unbekannt, so doch fremd ist. Seine Ausdeutung der Bilder, seine Art, Tänze zu beschreiben, zeigt deutlich, wie weit er vom „Tänzerischen" im Grunde entfernt ist. Aber als ein Werk, in dem man viel lernen, aus dem man viel erfahren, in dem man viel schauen kann, sei das Buch jedem empfohlen, dem der Tanz wichtig ist.

„Der Dionysische Reigen" ist ein kleiner Band, in dem Weege Wort und Bild so zusammenstellte, daß sie sich gegenseitig steigern und verdeutlichen. Neben herrlichen antiken Versen findet man Abbildungen nach alten Meisterwerken der bildenden Kunst, die einen verwandten Gehalt besitzen.

Diese Vereinigung von Wort und Bild hilft dem Laien, der Antike näher zu kommen.

Hildebrand Gurlitt.

Josef Cibulka. Starokřesťanská ikonografie a zobrazováni ukřižovaného. (Die Altchristliche Ikonographie und das Abbild des Gekreuzigten.) Družstvo Přátel Studia v Praze (Verlag) 1924. (35 Abbildungen. Prag 1924.)

Das Buch verdient über den engeren Bereich der Sprache hinaus, in der es geschrieben ist, Beachtung. Eine streng ikonographische Untersuchung. Aber den Gefahren früherer ikonographischer Forschung, die so oft im Stoff stecken blieb, durch eine geistige Durchdringung und eine geistesgeschichtliche Einlagerung vorbeugend. Cibulka sucht aus dem Stoff heraus die Wechselbezüge mit der Form zu erhellen. Hauptproblem des Buches: Die Abbildung des Gekreuzigten in der altchristlichen Kunst. Die Tatsache, daß diese Abbildung meist vermieden wurde, wurde von der früheren Forschung als ein Beweis der Kunstfeindlichkeit jener Epoche überhaupt gedeutet. Cibulka unterscheidet: Nicht der Kunst überhaupt, sondern dem Realismus war die symbolsüchtige Einstellung jener Zeiten des frühen Christentums feindlich gesinnt. Sehr interessant für diese Thesen: neue Textinterpretationen der Kirchenväter. Das Abbild des Gekreuzigten zwang aus der Sache heraus zu einem krassen Realismus. Dieser ist es, nicht die Kunst überhaupt —, gegen den jene Zeit sich wendet. Alle aus der Antike stammenden Motive werden mit dem neuen Symbolgehalt der christlichen Weltanschauung gefüllt und als Kunst verwertet. Solchem Kunstwollen fügt sich das Motiv des Gekreuzigten nicht. Mit dem Augenblick aber, als sich die dem Realismus feindliche Einstellung wandelt, tritt auch das Abbild des Gekreuzigten vollberechtigt, ja meistberechtigt in der Kunst des frühen Mittelalters auf.

Da frühchristliche Kunst heute aus vielen Gründen besonders interessiert und da des weiteren hier ein Beispiel ganz neuer durchgeistigter ikonographischer Forschung geboten wird — Methode eines spirituellen Realismus! —, wäre es bedauerlich, wenn die Ergebnisse dieser wertvollen Arbeit durch unzugängliche Sprache der europäischen Forschung verschlossen blieben.

Schürer.

Simon Meller, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Leipzig. Inselverlag 1925.

Dies Buch, dem 145 Abbildungen beigegeben sind, ist eine Meisterleistung. Aus langjähriger Beschäftigung mit den Problemen heraus hat Meller, dem die Entdeckung des hl. Christoph (Budapest, Dr. Delmár) verdankt wird, zu ihnen Stellung genommen und sie, wie mir wenigstens scheint, soweit es sich um Fragen der Scheidung der Hände und der zeitlichen Einordnung handelt, richtig gelöst. Weit über den Einzelfall hinaus ist dann sein Nachweis von Bedeutung, daß sich der ältere Peter bei der Gestaltung der Apostel des Sebaldusgrabes nicht an die immer und immer wieder vergeblich gesuchten italienischen Vorbilder, sondern an frühgotische angeschlossen hat. Sehr scharfsinnig ist seine Interpretation der Aktennotizen über die Verhandlungen wegen der Weiterführung der Arbeiten am Sebaldusgrabe als Niederschlag eines Vorstoßes der Söhne gegen den Vater (nur muß es S. 118 und 115 nicht Juni, sondern Januar heißen). Von den Persönlichkeiten der Söhne runden sich die Hermanns und Peters zu voller Greifbarkeit und Individualität; ersterer ist vor allem in seiner Bedeutung als einer der wichtigsten Bahnbrecher der Renaissance begriffen. Das Buch ist so gesättigt von Ernst, Anschauung, Wissen und Erkenntnissen, so frei von allem Kunstgeschwätz und aller Systemmacherei, daß man es Gelehrten und Liebhabern nicht warm genug empfehlen kann. An Einzelheiten herumzumäkeln, erscheint unangebracht; bedauern möchte ich nur, daß Meller, der alles ihm Zweifelhafte dem Charakter der Serie entsprechend fortgelassen hat, die von Bode Peter Fischer d. J. zugeschriebene Frau in Kopenhagen zwar dem späteren Hans zuweist, aber noch nicht, wie das meines Erachtens erforderlich ist, als wesentlich später aus dem Werke der Hütte ausgeschlossen hat.

Das Gelehrtenpech hat auch Meller nicht verschont; kaum war sein Buch erschienen, da tauchte bei der Versteigerung Lehmann in Paris die Herkules- und Antäus-Gruppe auf, die das Bayerische Nationalmuseum erwarb, und die ich im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1926 S. 75ff. veröffentlicht habe. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß damit eine der bedeutendsten Arbeiten der Vischerhütte neugewonnen ist, die, wie ich glaube, dem älteren Peter zuzuweisen ist. Dann müssen aber zwei der theoretischen Grundanschauungen Mellers über ihn zum mindesten modifiziert werden: daß er nämlich frei von allen italienischen Einflüssen als Parallelerscheinung zur dortigen Renaissance selbständig eine deutsche Klassik erreichte, und daß er nach den Innsbrucker Figuren künstlerisch überhaupt nicht mehr gearbeitet hat.

Was gegen sie einzuwenden ist, habe ich im angezogenen Aufsatze zu sagen versucht.

R. Berliner.

F. Wimmer und E. Klebel, Das Grabmal Friedrichs III. Wien. Burgverlag 1924.

Dieser in echt Wiener Geschmack reizend aufgemachte schmale Band in ungewöhnlich großem Oktavformat, der 38 Seiten Text und 118 Abbildungen auf 64 Tafeln umfaßt, bildet die erste Nummer einer Publikation größten Stils, die unter dem Titel „Österreichische Kunstdenkmäler in Einzeldarstlungen“ vom ersten kunsthistorischen Institut der Wiener Universität geplant ist. Die möglichst knapp gehaltene Darstellung zerfällt in den kritischen Text (20 Seiten) und das sehr genau „beschreibende Verzeichnis der Darstellungen am Grabmal“ nebst Quellenverzeichnis. Sämtliche Aufnahmen mußten bei Blitzlicht gemacht werden; das außerordentlich unruhige Material, bekanntlich ein stark mit weißen Adern durchsetzter roter Marmor, bedeutete eine weitere Erschwerung für die Photographie und Autotypie; trotzdem wurden in den meisten Fällen klare und scharfe Bilder gewonnen, die dem Betrachter zum Teil interessante Überraschungen bereiten.

Das gewaltige Denkmal, im wesentlichen noch der Gotik angehörend, aber doch schon breit gelagert und mit vorherrschenden Horizontalen, präsentiert sich als eine bereits renaissancemäßig empfundene Verherrlichung des österreichischen Kaiserhauses und insbesondere seines Stifters. Da der von Straßburg berufene Nicolaus v. Leyden bereits 1473 starb, so scheidet er schon deshalb für den größten Teil des erst 1513 vollendeten Werkes als ausführender Meister aus, wennschon der Gesamtplan von ihm stammen dürfte. Hervorheben möchten wir die ausgezeichneten Aufnahmen von dem Porträtkopf des Kaisers, dessen Reliefplatte ja allgemein dem Nicolaus als eigenhändige Arbeit zuerkannt wird. Dagegen möchten die Verfasser bereits das Relief des Christophorus, in dem der spätgotische Bewegungsdrang so gewaltig hervorbricht, einem anderen Meister, Max Valmet, der nach ihnen zum erstenmal 1478 in den Rechnungen vorkommt, zuschreiben. Einem dritten Künstler, dessen Namen aber nicht bekannt ist, werden die Tumbafiguren gegeben, die wohl nach der Platte meines Erachtens das weitaus Beste am Denkmal darstellen und des Meisters Nicolaus selbst schon würdig wären, während die bekannteren Reliefs nach unserem Empfinden wohl das am wenigsten Befriedigende am ganzen Grabmal sein dürften. Michael Trichter, der nach den Autoren von der Jahrhundertwende an bis zuletzt am Grabmal arbeitete, wird dann als Verfasser der ganz kleinbürgerlich naturalistischen Arkadenfiguren angesprochen. Dem Referenten möchte es jedoch scheinen, daß diese, bis auf die eine Ausnahme des Andreas vielfach recht wüsten oder spießbürgerlich ordinären Gestalten von den Verfassern, die in ihnen verheißende Vorläufer der Dürerschen Apostel sehen möchten, zu hoch eingeschätzt werden. Mit um so ungeteilterer Freude wird man die prachtvollen, meist kämpfenden Tiergruppen genießen, die in nicht weniger als 15 Abbildungen vorgeführt werden. Die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Tierplastik, die auch Referent kürzlich in einem kleinen populären Aufsatz über gotische Wasserspeier und Groteskfiguren streifte, bietet überhaupt noch ein dankbares Thema für eine zusammenfassende Darstellung. Möchte es dem österreichischen Institut möglich sein, dies kühne Unternehmen in gleich großzügiger Weise auch fernerhin durchzuführen!

W. von Grolman.

Anmerkung. Nicolaus v. Leyden ist eine rätselhaft Figur in der Geschichte der deutschen Plastik des ausgehenden Mittelalters. Nach den Urkunden der Inschrift am Grabmal Sierck scheint er aus Leyden zu stammen, aber seine Kunst hat durchaus oberdeutschen Charakter und unterscheidet sich streng von allem Niederrheinischen, mag es diesseits oder jenseits der holländischen Grenze entstanden sein. Die deutsche Malerei verlor fast in der gleichen Zeit, als Nicolaus auftrat, ihre Selbständigkeit, indem sie ganz unter den Bann der Niederländer geriet, die deutsche Plastik aber, insonderheit die ganze süddeutsche aus der gleichen Zeit ist die von allen fremden Einflüssen unberührteste Kunst, die wir in Deutschland hatten; sie ist es schon allein durch ihren transzendentalen Grundton, der sowohl der niederrheinischen wie der holländischen, flämischen und französischen fehlt. So ist es verständlich, wenn neuere Forscher wieder die Geburtsstätte von Nicolaus in die Nähe von Trier, wo er sein erstes Werk geschaffen hat, verlegen möchten; auch die Verfasser weisen auf das starke Festhalten am gotischen Idealtyp als ein für mittelrheinische Herkunft sprechendes Zeichen hin.

NIEDERSÄCHSISCHE KUNST

Die von Generalkonsul Dr. L. Roselius und Professor V. C. Habicht gemeinsam herausgegebene Sammlung hat im letzten Jahr wesentliche Fortschritte gemacht, da vier weitere Bände im Angelsachsen-Verlag (Bremen) erschienen sind. In dem ersten behandelt Karl Schäfer die Spezialität des Bremer Barockschrankes in einem Sonderbändchen unter dem Titel „Hanseatische Schapps“ (Band X der Sammlung). Ortwin Meier gab einen Band über die „Prachtstücke niedersächsischer Mittelaltermünzen“ heraus. Kunsthistorisch besonders wichtig erscheint dann die Arbeit von Ferdinand Stuttmann über den sächsischen Maler Hans Raphon, dessen Gesamtwerk, so-

weit es feststellbar ist, hier beschrieben und kunsthistorisch in die Entwicklung der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts eingegliedert wird. In das Gebiet der Prähistorie führt endlich der Doppelband XIII und XIV von Dr. K. H. Jacob-Friesen, der die urgeschichtlichen Funde Niedersachsens behandelt und für die verschiedenen Zeitalter die wichtigsten Einzelgebiete umreißt. Der Titel dieses Werkes lautet „Prachtfunde aus Niedersachsens Urgeschichte".

Schon früher wurde an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß das Programm der Sammlung für die grundlegende Bearbeitung eines engeren heimatlichen Bezirks im Sinne allgemeiner, historischer und kunsthistorischer Forschung vorbildlich genannt werden darf, was einem erneut auf Grund der letzten Bände zum Bewußtsein kommt.

Biermann.

G. L. Luzzatto: Albrecht Dürer. F. Formiggini, Editore in Roma.

Dieses Büchlein ist in der Serie „Profili" erschienen, in der von „Jesus von Nazareth" bis zu Malthus und Tagore Bilder großer Männer aller Zeiten und Völker Aufnahme fanden. Von Deutschen: Bismarck, Gluck, Kant, Marx, Wagner — und jetzt Dürer!

Eine etwas zufällige Auswahl! —

Wenn auch diese kleine, populär gehaltene Schrift nur die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben und der Kunst Dürers bringen konnte, so zeigt sie den ehrlichen Willen zum Verständnis des hinterlassenen Oeuvre und der hinterlassenen Dokumente. Luzzatto zitiert mit gutem Takt Wölfflin und umreißt mit Geschick die Stellung Dürers in der deutschen Kunst.

Wir würden uns freuen, wenn er auf diesem Wege fortfahren würde und dem italienischen Volke die Gestalten unserer Goethe, Schiller, Grünewald, Cranach, Bach, Beethoven usw. vorführen wollte.

Es bleibt zu bedauern, daß keine Reproduktionen dem Inhalt beigegeben sind, die erst dem Laien eine Veranschaulichung des Textes bieten könnten.

Der bibliographische Anhang ist von erstaunlicher Gründlichkeit, führt von Dürers eigenen literarischen Ausgaben bis zu den letzten Publikationen über den Meister aus dem Jahre 1924.

Schwabacher.

Briele, Wolfgang van der, Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever. Dortmund 1926, Fr. W. Ruhfus. 139 S. 59 Taf. 8°.

Das Buch bietet eine brauchbare Zusammenfassung des Materials, die der Verfasser selbst bescheiden als Abriß bezeichnet. Auf selbständige Forschung ist im allgemeinen verzichtet, aber die Ergebnisse der neueren Forschung sind gründlich verarbeitet und in angenehm lesbarer Form dargestellt. Selbst wenn dem Fachkenner einzelne Lücken auffallen sollten — sonderlich in dem Kapitel über die Buchmalerei —, wird man das Buch um seiner inneren Geschlossenheit gern begrüßen und benützen. Von der Gewissenhaftigkeit des Verfassers zeugen ausführliche Literaturverzeichnisse am Ende des Buches (S. 131—139), die auf breitester Basis alle in Frage kommenden Darstellungen, Aufsätze, Kataloge aufzählen.

A. Stange.

Alte Kunst in Bayern. Herausgegeben vom Bayrischen Landesamt f. Denkmalpflege Bd 1—4. (Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg.)

Es ist ein guter Gedanke des Bayrischen Landesamts für Denkmalpflege, die umfassenden Veröffentlichungen der Inventarwerke durch vorliegende Bände zu ergänzen. Das große Inventar ist so sehr gebunden, alle beträchtlicheren Einzelwerke bayrischer Kunst in der Reihenfolge, wie sie an Ort und Stelle angetroffen werden, aufzunehmen, daß es trotz Abbildungen für den Unkundigen verwirrend wirken kann. Fruchtbarste Materialbehälter werden solche Werke eigentlich erst für denjenigen, der die durchgehenden Entwickelungszüge schon ungefähr kennt. Deshalb sollen in etwa 30 Einzelheften, jeweils zusammengefaßt nach Landschaften, vor allem aber — das ist das Neue — nach Gegenstandsgattungen, Gebiete bayrischer Kunst gesondert abgehandelt werden. Jeder Band gibt gegen hundert klarer Abbildungen, vor die eine kurze Einleitung tritt, wo von fachkundiger Seite die Haupttypen und Entwicklungsstufen auf ihre einfachste Linie gebracht werden. Indem man bei geographischen Einheiten bleibt, also den wandernden Heimatfreund und werdenden Kunsthistoriker auf Studienfahrten wirklich begleitet, rundet man doch zu geschlossenen Sachkreisen. Bisher sind vier herausgehoben worden.

Mader schildert „Oberpfälzische Klöster und Wallfahrtskirchen", ein klares Bild der Entwicklung skizzierend. Die drei anderen Bände behandeln im gleichen Sinne Unterfranken: Gröber gibt „Unterfränkische Burgen", Röttger „Die unterfränkische Stadt", Ritz „Das unterfränkische Dorf". Das Bildmaterial ist durchweg gut. In die kurzen Einleitungen ist mehr Arbeit gesteckt, als man zunächst annehmen wird, was derjenige beurteilen kann, der weiß, wie schwer und fruchtbar es auch für den Kenner ist, Typen und Entwicklungen auf ihre großen Zusammenhänge hin zu erkennen.

Insofern kann solche Überschau auch dem Wissenschaftler etwas geben. Man scheint auch auf der Hut zu sein (könnte das allenfalls noch schärfer betonen), sich nicht in romantische Winkelansichten zu verlieren. Eine Forderung, die immer dringender wird, je mehr man aus der durchgeformten „hohen" Kunst heruntersteigt in Gesamtorganisationen wie das Dorf. Immerhin sorgen schon manche Grundrisse und Pläne für die Anschauung aus dem Ganzen. Könnte man hier manchmal mehr mit Fliegeransichten arbeiten? Sie haben oft den Vorzug, Gesamtgrundrisse in nicht abstrahierter Form zu erhellen, also zwei Aufgaben wunderbar zu verbinden. Hiermit würde auch am ehesten der Zukunftsaufgabe gedient, in die Mader sein Programm ausklingen läßt. Denn nur im Gesamtverhältnis zur Landschaft wird Tradition zu wahren sein, in den einzelnen Bauaufgaben, geschweige den Einzelformen stehen wir ja — auf die soziologischen Umwandlungen der Jahrhunderte hin — vor völlig neuen Aufgaben. *F. Roh.*

Kuno Graf von Hardenberg und Edmund Schilling: Karl Philipp Fohr: Leben und Werk eines deutschen Malers der Romantik. 41 Bildtafeln. Urban-Verlag. Freiburg 1925.

Die Literatur über Fohr ist nicht gering, die Anziehungskraft dieser in jedem Sinne bezaubernden und romantischen Persönlichkeit war groß, seitdem die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 ihn wieder entdeckt hatte; Referent darf gestehen, mit seinen Artikeln in Thiemes Lexikon, in „Kunst und Künstler", an dieser Stelle (1918) a. a. O. den Anstoß zu eingehender Forschung gegeben zu haben. Großbergers Dissertation (Heidelberg 1924) und die umfassende, außerordentlich schöne Ausstellung des Heidelberger Museums 1925 waren die sichtbarsten Früchte. Aber die starke Zerstreuung seines Lebenswerkes, vor allem der Aquarelle und Zeichnungen in Darmstadt, Frankfurt, Berlin, Dresden, ist schuld an der allzu geringen Kenntnis dieses romantischen Genies. Nun endlich liegt eine würdige Publikation von Hardenberg und Schilling vor, die nicht nur endgültiges Material über Leben und Werke zusammenträgt, Literatur- und Werkverzeichnis anlegt und das Bild des allzu früh Verstorbenen mit neuentdeckten Briefen dokumentarisch erweitert, sondern auch in 41 großen und ausgezeichnet gelungenen Lichtdrucktafeln bildlich belegt. Was Rudolf Schrey 1918, zum hundertjährigen Todestag Fohrs, plante, aber ungünstiger Zeitverhältnisse wegen nicht durchführen konnte, ist hier gelungen: eine lebendige und überzeugende Übersicht über das Lebenswerk dieses einzigartigen deutschen Künstlers zu geben.

Was an diesem schönen Bande in Halbleder, den der Urban-Verlag in Freiburg mit großem Aufwand herausbrachte, noch zu wünschen übrig bliebe, ist verschwindend wenig. Lieber möchte ich auf das ungemeine Verdienst der Herausgeber weisen, deren Arbeit, leider nicht voneinander geschieden (es fehlt sogar an einem Vorwort, aus übertriebener Bescheidenheit), keineswegs sich in dem gedruckten Text erschöpft. Vor allem ist nicht zum Abdruck gelangt das — über 800 Nummern fassende — Verzeichnis der bekannten Arbeiten Fohrs von der fleißigen Hand Schillings, des Frankfurter Museumsassistenten; es liegt handschriftlich bei den Museen von Frankfurt, Darmstadt und Heidelberg. Ebensowenig aber kann man aus dem Buche die Entdeckertätigkeit des Grafen Hardenberg erfahren, der sich seit Dieffenbach das größte sachliche Verdienst um Fohr erworben hat. Er ist es, der die drei neuen Ölgemälde und die zwei Bände Handzeichnungen aus dem Besitz der Erbgroßherzogin Wilhelmine von Hessen aufgefunden hat; er entdeckte Fohrs Geburtshaus in Heidelberg, die hier publizierten Briefe an die Erbprinzessin, das wichtige Tagebuch von Harniers und das köstliche Aquarell „Rast im Eichenwalde" (Städel).

Das Buch ist nur in 400 Exemplaren herausgekommen; man darf das bedauern. Wie Runge und Cornelius sollte auch Fohr in seinem Lebenswerk Gemeingut jedes kulturbewußten Deutschen werden.

Paul F. Schmidt.

Klaus Graf v. Baudissin, Georg August Wallis, Maler aus Schottland 1768 bis 1847. Auf Seitenpfaden der deutschen Kunstgeschichte. Mit einem Verzeichnis: Ossian in der bildenden Kunst. Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Hrg. v. Carl Neumann und Karl Lohmeyer, 7. Bd., Heidelberg 1924.

Das Verdienst, die Heidelberger Malerschule des 19. Jahrhunderts neu entdeckt zu haben, ist dem Direktor des Kurpfälzischen Museums Dr. K. Lohmeyer und dem Neumannschüler Dr. Graf K. v. Baudissin zuzuweisen. So ist auch diese vorliegende Arbeit aus einer gemeinsamen Ausstellungstätigkeit hervorgegangen, die im Jahre 1919 den Heidelberger Malern der Romantik gewidmet war. Da die neueren Doktorarbeiten über Rottmann (von Krauß-Heidelberg), über E. Fries (von Gravenkamp-Frankfurt), K. Ph. Fohr (von Großberger-Heidelberg), über Gmelin, Haldenwang, Frommel (von Gerda Kircher-Heidelberg) leider noch nicht gedruckt sind, ist diese Arbeit, die gleich-

sam die Vorgeschichte zu der bedeutenden Heidelberger Kunstepoche darstellt, als eine gelungene, fleißige und kenntnisreiche Leistung ganz besonders zu begrüßen. In zwei großen Abschnitten („Wallis in Italien“ und „Wallis in Heidelberg“) wird das Werden des englischen Künstlers, der sich Ossian zuliebe als Schotten bezeichnete, sein Umkreis in Italien, seine Reisen, seine Heidelberger Jahre und sein Ende in Italien geklärt, und damit für die römische und badische Kunstgeschichte, für die Geschichte der Vedute, der heroischen und idealen Landschaft, neues und unbekanntes Material geliefert.

Georg August Wallis, 1768 in Merton bei London geboren, 1785 auf der Ausstellung der Royal-Academy vertreten, kommt, jung verheiratet, nach Reisen durch die Schweiz und Frankreich, 1789 in das Neapel der Hackert, Tischbein, Kniep, wo er seinen Landschaftsstudien lebt. 1794 siedelt er mit seiner Familie nach Rom über, wird Carstens Freund, bildet seine Landschaftskunst im neuen, heroischen und ossianischen Geschmack weiter und ist mit Schick, der sein Schwiegersohn wird, bald der Mann des Tages. Er schafft die geistreiche Synthese von Klassizismus und Romantik, Südkultur und Nordkultur, und wird so der große Vorläufer Kochs und seiner deutschen Gemeinde. Seine neue Kunstform verbindet sich mit neuen Kunstmitteln einer Asphaltlasurmalerei (Vellatura), die er von dem Nordamerikaner Allston lernt, und die ihn das Wesen des Atmosphärischen, Nebligen-Dunstigen lange vor Turner bewältigen läßt. Als ein bekannter, gesuchter Maler, als ein geschickter Kunsthändler und Kunstkenner reist Wallis 1806 nach England, 1807 im Auftrage des Kunsthändlers Buchanan nach Spanien, wo er bis 1810 bleibt, dann nach Italien zurück, und wird 1812 auf einer Reise durch Deutschland in Heidelberg seßhaft, wo er durch neue Liebe, neues Leben gefesselt, bald der Mittelpunkt des Kunstlebens, der Anreger, Förderer, Lehrer derjenigen jungen Maler wird, die sich dem altdeutschen Kunstwesen der Sammlung Boisserée nicht ganz verpflichteten. Der unstäte Maler, der in Heidelberg eine Frau mit drei Kindern hinterläßt, lebt seit 1816 in Florenz als wohlhabender Maler und Kunsthändler und bildet schließlich auch seinen Sohn Trajan zum Maler aus, selbst noch immer mit maltechnischen Problemen beschäftigt. Alternd, augenleidend, immer flüchtiger arbeitend und immer noch ausstellend, stirbt er am 15. März 1847 in seiner Florentiner Stadtwohnung, ohne Bewußtsein davon, daß er sich selbst überlebt habe. Das Hauptverdienst dieser Biographie scheint uns das zu sein, nun endlich einmal den Beweis für die alte Vermutung erbracht zu haben, daß englischer Einfluß in Rom und in Heidelberg wirksam war, daß die neue Bewertung des Romantischen, des Atmosphärischen, Ideal-Phantastischen zugleich mit einer neuen technischen Behandlung lange vor Turner der Landschaftsmalerei der Rottmann und Fries eben durch Wallis und vor allem durch seine Schloßbilder in der Sammlung Fries vermittelt worden ist. Zugleich hat aber Baudissin durch seine Beilagen im Anhang mit Anmerkungen, Katalog, Verwandtschafts- und Zeittafel uns einen wertvollen Beitrag zur Wesenskunde der romantischen Landschaftsmalerei dadurch gegeben, daß er ein Verzeichnis aller der Künstler bringt, von denen Ossiandarstellungen erschaffen und vervielfältigt wurden, und auch die Bücher mit Ossianillustrationen aufzählt, und wir hätten in dieser wertvollen Bibliographie nur noch die gedruckte Akademierede von Henry Lemonnier: Girodet et les héros d'Ossian, Paris 1913, — auf die Professor Haseloff in Kiel aufmerksam machte — nachzutragen. Diese ergebnisreiche, mit einer Farbtafel und guten Abbildungen geschmückte Arbeit des Grafen Baudissin, der mit feinem Spürsinn allen erreichbaren Dokumenten, Bildwerken und Nachkommen nachforschen konnte, verdient als ein wichtiger Beitrag zur neudeutschen Kunstgeschichte Dank, Lob und Beachtung. *Eberlein.*

Ernst Michalski: Joseph Christian. Ein Beitrag zum Begriff des deutschen Rokokos. Schlüter & Co. Leipzig, o. J. (1926).

An eine Künstlermonographie sind drei Forderungen zu stellen, denen sie genügen muß, um ihren Wert zu bezeugen: Der behandelte Künstler muß eine monographische Darstellung verdienen, sie muß sachlich Neues beibringen, und sie muß über das rein Biographische hinaus sich mit den in Frage kommenden stilgeschichtlichen oder geistesgeschichtlichen Problemen auseinandersetzen und von den besprochenen Werken aus ein neues Licht auf diese Probleme werfen. Diese drei Forderungen erfüllt das vorliegende Buch: Es beschäftigt sich mit einem der Größten aus dem ganzen reichen deutschen Barock, und der Verf. tut recht daran, zu stilistischen Vergleichen mit Meisterwerken, wie den Chorgestühl-Reliefs von Zwiefalten und Ottobeuren nur die erste Garde der Zeit heranzuziehen: Schlüter, Permoser, Donner, Günther. Zudem handelte es sich um eine Erschließung ganz unbearbeiteten Neulandes; denn Christian ist, selbst in Fachkreisen, noch nicht annähernd so bekannt, wie er es nach den Günther gleichwertigen

Qualitäten seiner Kunst verdiente. An wissenschaftlichen Vorarbeiten fehlte es dem Verf. also so gut wie gänzlich. Auf Grund eigener archivalischer Forschungen hat er das neue Material zusammengebracht, an Hand dessen sich erst eine Datierung der Hauptwerke sicherstellen und eine Reihe neuer Zuschreibungen begründen ließ. Wichtig ist vor allem die der großen Altarfiguren in Zwiefalten und Ottobeuren, die bislang als Werke des genialen Stuccators J. M. Feichtmayr bekannt waren. Auf Grund einer eingehenden Untersuchung des Verhältnisses von Bildhauer und Stuccator im allgemeinen sowie von Aktenbelegen gelingt es dem Verf., Christian als Schöpfer der Statuen nachzuweisen, wodurch sich das Bild seiner Persönlichkeit erheblich erweitert. — Schließlich aber scheinen dem Verf. noch mehr als die rein biographischen diejenigen Resultate am Herzen zu liegen, welche er aus Christians Reliefstil über das deutsche Rokoko im allgemeinen zu ziehen vermag. Er arbeitet mit dem fruchtbaren Begriff der ästhetischen Grenze zwischen Kunstwerk und Beschauer und kann feststellen, daß „Formenverschleifung ohne ästhetische Grenzverwischung als das Grundgesetz des Rokokos in seiner vollendeten Ausprägung in Deutschland angesehen werden" kann. Die Anwendung dieser Fragestellung auch auf andere Zeiten würde gewiß wertvolle Resultate zeitigen. Für die Erfassung des Rokokos bedeutet sie sicher eine Formel von Bedeutung, mit der sich zunächst die Architektur-Historiker auseinanderzusetzen hätten. — Druck, Einband und Autotypien (die Mehrzahl nach eigenen Aufnahmen des Verf.) sind einwandfrei. *Pevsner.*

Paul Durrieu, La miniature Flamande au temps de la cour de Bourgogne. Bruxelles, Paris, van Oest 1921.

Noch ein Werk über die niederländische Buchmalerei des 15 Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig erschienen mit dem von Fr. Winkler (bei E. A. Seemann) und aus der Feder des französischen Gelehrten, der nach erfolgreichen Studien auf diesem Gebiete wie kein anderer berufen zu sein scheint, eine zusammenfassende Übersicht zu bieten. Während der deutsche Forscher mit dem Streben nach Vollständigkeit das reiche Material ordnet, trifft Durrieu eine Auswahl, zeigt Proben. Der Kunstwert allein bestimmte die Wahl der Codices nicht, aus denen je eine Bildseite oder mehrere Miniaturen reproduziert sind, sondern auch die Bedeutsamkeit der Monumente im geschichtlichen Zusammenhange. Die mit kostbarer Malerei ausgestatteten Bücher wurden im Auftrage der Fürsten, der weltlichen und geistlichen Würdenträger geschaffen, in großer Zahl für die Glieder des französisch-burgundisch-habsburgischen Hauses. Die Auftraggeber und Besitzer der Codices sind nicht selten bekannt. Dadurch wird mehr oder weniger genaue Datierung möglich. Und mehr noch: Da die Namen der Maler zuweilen aus Urkunden oder Inventaren in Verbindung mit den Gönnern auftauchen, ergibt sich hin und wieder die Gelegenheit, ein Werk mit einem Autornamen zu verknüpfen. So entsteht ein Gerüst, das auszubauen und zu bekleiden Sache der fehlbaren Stilkritik ist, der Durrieu wie fast alle Franzosen mit mißtrauischer Abneigung begegnet. Zum Glück wendet sich Durrieu nicht von der unsicheren Stilkritik zu der scheinbar sicheren, in Wahrheit spielerischen und abergläubigen Buchstabendeutung, die auf dem Gebiete der Buchmalerei — wie auf dem der Tapisserie — Unfug genug angestiftet hat. Buchstaben findet man überall, aus denen Autornamen herauszulesen eine spitzfindige, müßige und unfruchtbare Beschäftigung ist.

Die scharfen, klaren, klug gewählten Abbildungen auf 103 Tafeln geben einen lehrreichen Überblick, der durch die kurze Einleitung und das reich mit Literaturnachweisen ausgestattete Verzeichnis der in Betracht gezogenen Codices erleichtert wird. Zu Beginn Jan van Eyck, in der folgenden Generation Simon Marmion, dann, zwischen 1480 und 1520, jene große Gruppe anmutiger, sorgfältig durchgebildeter Buchmalereien, die in Gent und Brügge unter der Herrschaft Hugo van der Goes' und Gerard Davids entstanden, wahrscheinlich Arbeiten der Familie Bening in zwei Generationen. Dazwischen, namentlich aus der Zeit um 1470, trockene und dürre Leistungen, die mit dem urkundlich genannten Namen Willem Vrelant u. a. mehr oder weniger hypothetisch verbunden werden.

M. J. Friedländer.

Ludwig Baldass: Joos van Cleve, Krystall-Verlag, G. m. b. H., Wien. 1925. Mit 85 Abbildungen.

Der „Meister des Todes Mariae" galt lange Zeit als der Schöpfer jener Bilder, die die Forschung eines Scheibler, Firmenich-Richartz, Karl Justi, Kaemmerer, Glück und Hulius dem Niederländer Joos van Cleve (Joos van Cleve alias van der Beke" oder „Joos van der Beke, die man heet van Cleve") zuteilen zu müssen begann, bis endlich Max J. Friedländer der endgültige Beweis der Urheberschaft des Cleve in seinem „Van Eyck bis Bruegel" (S. 112 und fol-

gende) und in dem „Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft (Berlin 1916) gelang.

Im wesentlichen war also schon der heftige Streit um die Persönlichkeit und die Nationalität des Künstlers vor der Niederschrift des vorliegenden Buches entschieden, was auch der Verfasser in seinem Vorwort zugibt.

Es kam ihm nunmehr auf die prägnante Herausgestaltung der künstlerischen Entwicklung und auf die Lichtung einiger Dunkelheiten an, die um den Anfang und das Ende dieses Künstlerschaffens gebreitet lagen. Die stilkritische Analyse an Händen eines reichen Bildermaterials ist mit Einsicht in das spezifische Oeuvre Cleves und mit Begabung für künstlerische Qualität durchgeführt.

Auf Grund von Stilvergleichen kommt Baldass zu der glücklichen Hypothese, daß Joos van Cleve von Brügge nach Antwerpen gekommen sei, wofür auch dessen Porträtauffassung und früheste Andachtsbilder Belege bieten. Fraglicher bleibt die Vermutung des Verfassers in bezug auf die Spätwerke des Künstlers um das Jahr 1540, die er in Verbindung mit dem alten Sotte-Cleve-Problem (Cornelis van Cleef) bringt. Vielfältige Beeinflussungen in den Motiven durch niederländische Kunst (vor allem Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Gerard David und Massys), durch den deutschen Dürer und die Italiener Leonardo und Andrea Solario werden nachgewiesen, ohne damit das künstlerische Werk Cleves zu verkleinern. *Schwabacher.*

Eugène Verlant. L'Art belge à l'Exposition de Paris (van Oest & Co., Paris 1924).

Der Verfasser widmet die Vorrede seines Buches der Darstellung seiner Ansichten über die flämische Kunst, sowohl hinsichtlich der historischen Ereignisse, die zu ihrer Entwicklung beitrugen, wie hinsichtlich der Herkunft und der Persönlichkeit der im 15. Jahrhundert tätigen Künstler. Diese Allgemeinanschauungen, die in gewisser Hinsicht jene, von M. J. Friedländer in dessen wichtigem Werke „Von Eyck bis Bruegel" gegebenen vervollständigen und verdeutlichen, vermitteln den meist umfassenden Überblick, den man gegenwärtig über die flämischen Primitiven geben kann.

Ein jedes der Werke, die in der Ausstellung belgischer Kunst zu sehen waren, bildet den Gegenstand einer Notiz, in welcher der Verfasser die Bescheide zusammendrängt, die über sie von der geschichtlichen und archäologischen Forschung zusammengetragen wurden, wobei diese Werke zugleich beschrieben und mit Genauigkeit und Sachkenntnis erläutert werden. Die Notizen über die hauptsächlichen Primitiven, über den Meister von Flémalle und van der Weyden, haben einen außerordentlichen Wert.

Der Tod überraschte E. Verlant, als er diese Arbeit abschloß. Jene wenigen letzten Anmerkungen, die den nach Jérôme Basch kommenden Gemälden gewidmet sind, wurden durch van Bastelaer und Hulin de Loo verfaßt. *René Tonus.*

Arnold Goffin, L'art religieux en Belgique. La Peinture des Origines à la fin du XVIII siècle. Van Oest & Co. Editeurs. Paris 1924.

Dieses Buch strebt, die flämische Malerei volkstümlich zu machen. Im Hinblick darauf scheint es mir sein Ziel zu erreichen. Mit einer flotten Feder, der des guten Schriftstellers, der er vor allem ist, und mit sehr persönlichem kritischen Urteil zeichnet Arnold Goffin in großen Linien die hauptsächlichsten Abschnitte der künstlerischen Entwicklung nach. Im Kapitel über die Geburt des religiösen Realismus entwickelt Verf. sehr richtige Gedanken über den Einfluß des Heiligen Franziskus von Assisi auf die Kunst des 14. Jahrhunderts und in der Anlage des ganzen Werkes herrscht das Bemühen vor, eine anschauliche Synthese herzustellen. Diese geht dahin, die Gestalt jedes Künstlers zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert deutlich zu kennzeichnen und ihr den richtigen Platz anzuweisen. Arnold Goffin erreicht dieses Ziel dadurch, daß er die Künstler nach ihrem Genre, ihrer Zeit, ihrer Schulabhängigkeit einreiht, so daß zum Beispiel das Kapitel über die flämischen Primitiven eine knappe Wiederholung jener Aufklärungsschrift ist, die Fierens Gevaert vor zwanzig Jahren veröffentlichte: die letztere Arbeit erheischt übrigens eine ernste Neuprüfung, da auf diesem Forschungsgebiete seit etwa fünfzehn Jahren wesentliche Fortschritte zu verzeichnen sind. Besonders interessant wird das Buch von A. Goffin in den Kapiteln, die der Geschichte der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts oder den Meistern zweiten Ranges gewidmet sind, die neben den großen Namen Rubens, Jordaens, van Dijk, Teniers usw. immer vernachlässigt wurden. Eine wissenschaftliche Untersuchung der flämischen Malschulen des 17. und 18. Jahrhunderts wird zweifellos gewisse Einzelheiten, die A. Goffin in seiner Studie rechtmäßigerweise übergeht, besser ans Licht ziehen müssen; bis aber diese gründlicheren Arbeiten geschrieben sein werden, wird sein Werk das Verdienst haben, als Führer durch erst halberforschtes Land gedient zu haben. *René Tonus.*

GOTLÄNDISCHE KUNST

Gotland, Schonen und Lübeck sind die Mittelpunkte, um welche die große mittelalterliche Kunstblüte an der Ostsee gruppiert ist. In der romanischen Zeit haben die Erzbischofstadt Lund und die Dombauhütte daselbst die ganze Bautätigkeit in Südschweden beherrscht und beeinflußt. Als dann der Kirchenbau in Schonen um 1200 abgeschlossen wurde, hat sich der Schwerpunkt nach Gotland verschoben, und hier entfaltete sich nun eine großartige Steinarchitektur und — Skulptur, wie sie kaum eine andere Landschaft aufweisen kann. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts war diese große Bauperiode vorbei, und Lübeck wurde bald das künstlerische Energiezentrum bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, als die Niederlande die Vermittlerrolle in den nordischen Ländern übernahmen.

Von der gewaltigen Rolle, die die Insel Gotland dank dem regen Handelsverkehr und leichtbearbeitenden Stein in der frühgotischen Zeit gespielt, kann man sich noch eine Vorstellung machen beim Besuch einiger ihrer 99 Landkirchen, die zum größten Teil noch aus dem Mittelalter erhalten sind. Diese sind zusammenfassend von dem hervorragenden Kenner der Inselkunst, Johnny Roosval, in seinem Werk „Die Kirchen Gotlands" (Stockholm 1911) behandelt worden. Dieser Bahnbrecher der mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens hat auch der merkwürdigen Taufsteinkunst der Insel eine gründliche und schöne Arbeit gewidmet: „Die Steinmeister Gotlands." (Stockholm 1918.) Hier sind alle Meister und Schulen zusammengestellt. Vor allem aber gibt das Buch ebenfalls reiche Aufschlüsse über die Taufsteine in den anderen Landschaften Schwedens. Derselbe Verfasser hat auch ein Heft Gotlandskirchen in dem schwedischen Inventarisationswerk „Sveriges Kyrkor" herausgegeben, das von Curman und Roosval veröffentlicht wird. In dieser Reihe ist soeben ein weiteres Heft von Efraim Lundmark erschienen, der die gotländische Kirche Tingstäde genau bearbeitet hat. Besonders bemerkenswert sind hier die Kapitälverzierungen der Mittelsäule des Langhauses um 1230, die u. a. eine Variante des Dornausziehers zeigen und an lombardische Kapitäle des 12. Jahrhunderts erinnern.

In diesem Sommer hat der Dom in Visby sein 700jähriges Bestehen gefeiert. Dieser merkwürdigen deutschen Stadt auf nordischem Boden mit ihren vielen Ruinen, ihren noch erstaunlich gut erhaltenen Stadtmauern und mittelalterlichen Kunstschätzen ist das zuletzt erschienene 8. Heft der großen Veröffentlichung über alte schwedische Städte „Gamla Svenska Städer", die Sigurd Wallin redigiert, gewidmet. Auf 73 schönen Tafeln mit guten Erklärungen werden die Denkmäler der alten Hansastadt wiedergegeben. Über Visbys Entstehung aus einer Steinzeit-Siedlung, also vor mehr als 4000 Jahren, und über vorgeschichtliche Funde schreibt Nils Lithberg; die mittelalterliche Bebauung wird von Sven T. Kjellberg behandelt. Die von Roosval charakterisierte Kirchenbau-Periode von 1255 bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts, in der die meisten Gotteshäuser nach westfälischer Art zu Hallenkirchen umgebaut wurden, ist auch für die Profanbauten Visbys charakteristisch.

In Schweden, wie in vielen anderen Ländern gibt es noch mehrere Museen, die doch keine Museen sind, sondern Raritätenkammern. Das Museum in Visby hat im letzten Juli sein 50jähriges Bestehen gefeiert und im Anschluß daran ist die kirchliche Abteilung mit großem Geschmack von Roosval und Lundmark neu aufgestellt und geordnet worden. Der Erstgenannte hat den Katalog über die mittelalterliche Abteilung verfaßt, der über die neuere Abteilung ist von Lundmark bearbeitet worden. Außer diesen Neuerscheinungen ist noch die große Festschrift zu nennen, welche Johnny Roosval zum Jubiläum selbst verfaßt hat, ein schön ausgestattetes Werk über die Fülle von mittelalterlichen Skulpturen, welches dieses Museum besitzt. Diese Anzeige lasse ich gesondert folgen. *William Anderson.*

Johnny Roosval, Medeltida skulptur i Gotlands Fornsal. Stockholm, A.-B. Gunnar Tisells tekniska förlag. Gr. 4° XVI und 164 Seiten, 96 Tafeln.

Seit mehreren Jahren hat Prof. Roosval der mittelalterlichen Inselkunst Gotlands seine hingebende Arbeit gewidmet. Eine durchdrängende Analyse der Architektur und Steinskulptur ist dem kürzlich erschienenen ausgezeichneten Buch vorausgegangen, das die Geschichte des reichen Skulpturenbesitzes im Museum zu Visby um 1100—1500 in einem ausführlichen Prachtkatalog niederlegt, in dem jedem Zeitraum eine zusammenfassende Einleitung gewidmet ist. Für die internationale Welt ist das Buch durch Übersetzungen der einleitenden Kapitel ins Englische erschlossen und jedem Gegenstand ist ein Resümee beigegeben.

Die Werke sind nach Stilperioden geordnet. Von den älteren sind besonders nennenswert: die Madonna von Träkumla, eine französische Arbeit von ungefähr 1120 bis

1140, der Schule von Étampes zugeschrieben, und eine Madonna von Viklau, die in näherer Verbindung mit den jüngeren Meistern der Westfassade in Chartres steht.

Außergewöhnlich reich sind die gotländischen gotischen Skulpturen, die man in Beziehung mit Sachsen, Westfalen, Köln und Lübeck bringen kann. Diese Tatsache soll hier nur angedeutet werden, um zu zeigen, daß dieses Buch auch für die deutsche Wissenschaft von großer Bedeutung ist. Die regen Verbindungen zwischen Visby und Lübeck und Gotlands Stellung als Vermittler im Handelsverkehr der Ostsee bewirkte, daß sich hier eine reiche Blütezeit entwickelte.

Eine Fülle von Illustrationen auf 96 gut ausgeführten, schönen Tafeln vermittelt einen Eindruck von der oftmals hohen Leistung der gotländischen Inselkunst.

William Anderson.

William Anderson, Skaanes romanske Landsbykyrkor med brede Västtorn. Lund 1926, Gleerup. Pris 10 Kronor.

In Schonen, dem südlichen Teile Schwedens, der bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts zu Dänemark gehört hat, die Hauptkirche des ganzen Nordens, den erzbischöflichen Dom zu Lund, enthält und an romanischen Kultbauten überreich ist, steht eine Anzahl von Kirchen mit Turmbauten des 12. Jahrhunderts, die durch ihre Gestalt eigentümlich ausgezeichnet sind. Die Anlage der Quer- und Zwillingstürme fällt dort als fremdartig sehr auf. Uns Deutschen ist sie vertraut, so weit wir das alte Sachsen und die Mark kennen: über dem Westteil der Kirche oder vor diesem erhebt sich ein breiter Turmbau, durch ein Satteldach gedeckt, oder auch zweiteilig in zwei mehr oder weniger selbständige Aufbauten sich entwickelnd. Von Kräften getragen, die ihre Nahrung und Anregung vom Harze her hatten, hat diese Form im 12. Jahrhundert, als das Bistum Aldenburg-Lübeck auflebte, auf die Gestaltung dortiger Kirchen Einfluß erhalten, wovon freilich heute nur wenige Beispiele und schwache Spuren zeugen. Davon unabhängig finden sich solche Turmgebilde auch in einigen zerstreuten Beispielen an der Ostseite des nördlichen Schleswigs, besonders auch auf Alsen, daneben ganz vereinzelt in Jütland, dann mehrfach auf den Inseln, und hervorstechend auf Seeland. Weiterhin nach Norden ist dieselbe Erscheinung auch in Schonen zu beobachten, und zwar hier nicht vereinzelt, sondern in einer großen Zahl von beachtenswerten Vorkommen. Die Beispiele teilen sich sogar in drei Typen, was zeigt, wie der Gedanke hier eine neue Heimat gefunden hat. Der breite Turmkörper zeigt vielfach schöne romanische Doppelfenster mit eingestellter Säule. Besonders beachtenswert ist dann die Art, wie die Gestaltung für die Ausbildung des Inneren sich fruchtbar erwiesen hat. Das mehr oder minder geräumige untere Geschoß des Turmbaus, das sich in mehrere Teile gliedern ließ, war durch einen Bogen oder mehrere mit dem Schiffe in Verbindung zu bringen, und bisweilen ward auch zu gleichem Zwecke eine Empore mit Arkatur eingerichtet. Das alles ist der Hauptgegenstand dieses Buches, dessen Inhalt nicht nur durch die 42 Tafeln, sondern dazu noch durch 116 Textbilder beleuchtet ist. In breiterer Ausführung wird nicht bloß über die Turmbauten gehandelt, sondern auch über die Kirchen selbst, wobei alles Verwandte aus dem In- und Auslande herangezogen wird. Ein drei Seiten füllender Auszug, freilich nicht, wie sonst üblich und schicklich in deutscher Sprache, sondern in welscher, wofür sich diese in zahlreichen Verstößen gerochen hat, vermittelt dem des Schwedischen nicht Mächtigen das Verständnis des Wesentlichen. Auf ein Register zu rechnen, dergleichen der pedantische Deutsche durchaus nicht entbehren möchte, ist freilich bei diesem schönen Buche, wie leider bei so vielen ähnlichen, eine vergebliche Hoffnung gewesen.

Richard Haupt.

Albert Dresdner, Schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance. (Jedermanns Bücherei.) Ferdinand Hirt. Breslau 1924.

Das Buch behandelt die Entwicklung der schwedischen und norwegischen Kunst zum erstenmal in deutscher Sprache. Man sieht deutlich den Gegensatz zwischen schwedischem und norwegischem Volkstum, der sich durch die verschiedensten Zweige der Kunst wiederholt: Norwegen hat durch drei Jahrhunderte seine bodenständige Volkskunst erneuert, ohne von den großen Bewegungen der europäischen Kunstentwicklung berührt zu werden. Erst in der allerletzten Generation nimmt diese Kunst an den großen Umwälzungen der europäischen Kunst teil. In Munch wächst das Problem des Menschen und seiner seelisch-sinnlichen Verankerung weit über das Nationale hinaus.

In Schweden sind vom Mittelalter her die Beziehungen zu Europa in Bewegung geblieben. Kirchliche Kunstwerke wurden schon im 15. Jahrhundert von Norddeutschland und den Niederlanden nach Schweden gebracht. Die Renaissance glitt aus den Nachbarländern nach Schweden über und akklimatisierte sich in Schloßbauten des 16. Jahrhunderts, allerdings meist unter der Leitung

fremder Künstler. Erst das späte 17. Jahrhundert stellt eine große, künstlerische Kraft, den Baumeister Nikodemus Tessin, den Jüngeren, auf den Plan. Bis in die allerneueste Zeit hat Schweden an Europas Stilwandlungen teilgenommen.

In moderner Zeit setzt zunächst eine vollkommene Durchdringung mit französischer Kunst ein. Diesen Pfad moderner, schwedischer Kunst bezeichnen Anders Zorn (1860 bis 1920) und Carl Larsson (1885—1919).

Der merkwürdig interessante Ernst Josephson (1851—1906) tritt wie der Belgier Ensor oder wie der größere Van Gogh aus dem Rahmen der Tradition in die mystischen Bezirke, die mit der einfachen Ratio nicht mehr zu durchdringen sind. Hier wie dort führten geistige Störungen (vielleicht der Wegfall von Hemmungen zu Erhöhungen der Farbe und Ausdruckskraft weit über die Zeit hinaus. *Schwabacher.*

Wilhelm von Bode: Die Kunst der Frührenaissance in Italien. Propyläen-Verlag zu Berlin 1924.

Von den 12 Bänden, mit denen die Propyläen-Kunstgeschichte in einigen Hauptausschnitten ein Bild der gesamten Kunstentwicklung entwerfen will, liegt hier derjenige vor, der die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts behandelt, unter Ausschluß gewisser Erscheinungen wie Leonardo, die schon der Hochrenaissance zugeschlagen werden, obgleich ihre Werke oft noch im 15. Jahrhundert entstanden. Betrachtet werden sämtliche Gebiete, Architektur, Kunsthandwerk, Plastik, Malerei, Graphik. Über 400 Abbildungen versammeln charakterisches Material, teilweise auch in farbigen Wiedergaben. Sie vereinigen die bekanntesten Hauptstücke mit auch seltener zu sehendem Gut. Auf 150 Seiten Text gibt Bode einen gedrängten inhaltreichen Abriß des Ganzen. Es lagen vier Hauptmöglichkeiten nahe, den großen Stoff einzudeichen. Man konnte erst die Architektur durchverfolgen, dann etwa die Plastik, dann die Malerei, kurzum nach Gebieten den Zusammenhang entwickeln. Man konnte ferner nach durchgehenden geistigen Richtungen hin ordnen. Man konnte aber auch nach Generationen schichten. Bode gebraucht auch jene Möglichkeiten, ordnet sie aber sämtlich einer Gliederung nach Landschaften unter, wobei er, z. B. in der Architekturbetrachtung, immer wieder von neuem einsetzen muß. Die günstigste Gliederung wäre für das große Thema wohl, jede Einzelkunst als Ganzes erst für die eine, dann die andere Landschaft durchzutraktieren, dann erst in eine andere Kunst hinüberzuspringen, weil der größere Unterschied zwischen Architektur und etwa Malerei gelegen ist, nicht aber zwischen der Malerei von Padua und von Florenz. Damit wäre nicht nur der Text, sondern auch die Abbildungsreihe weniger zerrissen worden und größere Anschauungsfelder entstanden nicht nur für den Anfänger, der doch vor allem hier vorausgesetzt wird. Trotzdem bleibt es erstaunlich, wie leicht sich der Organisator Bode durch den gewaltigen Stoff bahnt. Nach Erörterung der Vorbereitungen und Anfänge der Renaissance überhaupt wird deren erste Blüte in Florenz gegeben. Dann P. della Francesca und die Wechselwirkung zwischen umbrischer und toskanischer Malerei besprochen, worauf die Paduaner Kunst, Mantegna und die Ferraresen einsetzen. Es folgen Malerei und Plastik der 2. Hälfte des Jahrhunderts in Florenz, daraufhin das dortige Kunsthandwerk. Sodann die Kunst Sienas, der Lombardei, Süd-Umbriens, Roms, Süd-Italiens und schließlich Venedigs, alles immer im Ganzen. Ohne daß man sich verlöre an Einzelheiten, wird das Bild jener Kunst mit einfachen Strichen gezeichnet. Das Geflecht der Erörterungen ist reich gesponnen, soweit die materielle und kulturelle Kenntnis Bodes in Betracht kommt, in der er Meister bleibt. Man erhält wichtige Bausteine kulturgeschichtlicher, technischer und zu Meistern gruppierender Art. Man spürt die robuste, sich nicht in Finessen verzettelnde Weise des wort- oder begriffskargen Museumsmannes und Aufstellers der Stoff- und Meisterkomplexe, dessen Feldherrnsinn wir eine Fülle von Geländeeroberungen und bleibenden Absteckungen zu danken haben. Und es ist erstaunlich, mit welcher Arbeitskraft der Fleiß des fast Achtzigjährigen wieder hervortritt. Ständige Mahnung bleiben könnte zur Not auch die Schreibart eines solchen Bandes, soweit sie Bodes Verachtung der philosophischen oder ästhetischen „Subtilitäten", soweit sie künstlich sind, ausstrahlt: Wer könnte sich nicht an gewisser Nüchternheit freuen, nachdem so viele Scheinprobleme heute bombastisch erörtert werden. Man muß aber nach beiden Seiten hin gerecht bleiben, will man die Kunstwissenschaft von morgen verstehen. Und da ist festzustellen, daß es auch sehr reale, sehr existente Feinheiten gibt, über die Bodes nüchterner Sprachgriff hinweggleitet, wo schon seine eigenen Generationsgenossen über ihn hinausgegangen waren, so etwa Dehio in Charakterisierungen, Riegl und Wöllflin in methodischen Griffen. Besonders in der Charakterisierung wäre vieles festzunageln, das bald veraltet sein dürfte. Denn hier müssen unsere Mittel noch sehr verfeinert werden, wenn die gegebenen Worte nicht jedesmal

auch auf eine Menge ganz anderer Erscheinungen passen, also sich als unpräzis erweisen sollen. Die ältere Generation fürchtet heute oft, daß mit derartiger Verfeinerung unsre kunstwissenschaftliche Sprechweise zu kompliziert werde, ein Einwand, der menschlich-pädagogisch, auch kunstpolitisch allenfalls begreiflich, wissenschaftlich aber ganz unhaltbar ist. Eine Wissenschaft besitzt ja überhaupt nur, was sie in ihrer ganz allmählig zu entwickelnden Terminologie auch wirklich ausprägt, sie hat nichts von der hinter rauhen Worten verdeckt bleibenden, allenfalls privaten, d. h. (der Wissenschaft gegenüber) nur praktischen Präzision des Autors. Was würde man etwa in der Physik sagen, wenn man sich aus gemütlichen (oder pädagogischen Gründen gegen die komplizierter gewordenen Begriffe und Erörterungen stemmen wollte? So bleibt in der Charakterisierung und damit wirklichen Erkenntnis der Phänomene noch viel zu erledigen. Nicht minder in der Systematisierung des Gesamtstoffes, in der z. B. Ludwig Justis „Italienische Malerei des 15. Jahrhunderts", einem ebenfalls zusammenfassenden Bedürfnis dienend, schon weiter gekommen war.

Aber all das soll uns nicht abhalten, das gezeichnete Bild eines so reichen Sachkenners erst mal dankbar in uns aufzunehmen. *Roh.*

Eine Münchener Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575, beschrieben von Dr. Jakob Rabus, Hofprediger zu München. Nach einer ungedruckten Handschrift mit 74 gleichzeitigen Holzschnitten herausgegeben von Dr. Karl Schottenloher. Verlag der Münchener Drucke, München 1925. M. 5.—.

Es war ein glücklicher Gedanke, anläßlich des Anno Santo die in der Handschriftensammlung der Münchener Staatsbibliothek verborgene Schilderung einer Pilgerfahrt zum Heiligen Jahr 1575, die der Münchener Hofprediger Dr. Jakob Rabus unternahm, zu veröffentlichen. Die Arbeit liegt vor in einem schmucken Bändchen des Verlags der Münchener Drucke vor und ist von Karl Schottenloher, Bibliothekar an der Münchener Staatsbibliothek, besorgt worden.

Der Herausgeber schickt dem Text eine kurze Einleitung voraus, die eine Schilderung des Lebenslaufs des Rabus, der, nach anfänglichem Studium der evangelischen Theologie, 1565 zum Katholizismus übertrat und sich dann mit der Überlieferung des Textes beschäftigt. Es standen zwei Handschriften zur Verfügung, die Urschrift des Verfassers in der Münchener Staatsbibliothek und eine von Rabus selbst durchgesehene Abschrift im Stift St. Florian. Beide sind von Schottenloher bei der Redaktion des Textes herangezogen worden. Dabei ist das Prinzip verfolgt worden, nicht den ganzen sehr weitschweifigen Inhalt des Buches zu geben, sondern die Stellen auszuwählen, die durch Beschreibung von Land und Sitte heute noch lebendig und von Bedeutung sind.

Die Reise des Münchener Hofpredigers ging über den Brenner, Bologna, Florenz, Montefiascone, Viterbo nach Rom und von da zurück durch Umbrien (Assissi), Macerata, Loreto, Ancona, Pesaro, Rimini, Venedig, Bassano, Trient, Bozen, Brenner. Den Hauptteil der Schrift nimmt die Beschreibung Roms ein. Rabus ist dabei in seinen Ausführungen nicht immer selbständig. Der Herausgeber weist als Quellen die „Sette Chiese" des Panvinius und das den gleichen Gegenstand behandelnde Büchlein des Serranus nach; daneben aber muß er nach der Beschreibung der Kirchen zu urteilen auch eine der üblichen Ausgaben der „Cose maravigliose dell' alma città Roma" vor sich gehabt haben.

Nach dem Vorbild dieser Bücher behandelt er zunächst die sieben Hauptkirchen. Daran schließt er vom Standpunkt des Pilgers, der vor allem die Stationen besucht, die Stationskirchen an, auf die ein Abschnitt mit einer weiteren Zahl von Kirchen, die er noch für erwähnenswert hält, folgt. Der kunstgeschichtliche Ertrag seiner Angaben ist dabei nicht übermäßig reich und, wie auch Schottenloher betont, zum großen Teil aus Serranus und Panvinius entnommen. Andere Notizen, wie z. B. die Erwähnung der „Geiselung Christi" des Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio dürfte einer Ausgabe der „Cose maravigliose" entnommen sein. Doch finden sich Stellen, wie die Beschreibung des damaligen Zustandes von S. Peter, der Restauration der Annunziatella, von S. Apollinare, über den Bau der neuen Decke von Araceli, über Ausgrabungen beim Pantheon usw., die der vorliegenden Schrift ihren besonderen Wert verleihen und die die Angaben der anderen Reisebeschreibungen der Zeit in erfreulicher Weise ergänzen.

Besonders glücklich war der Gedanke des Herausgebers, das Büchlein mit einer Anzahl der in der Guida des Franzini (1588) enthaltenen Holzschnitte zu illustrieren. Da die Guida selbst heute ziemlich selten und verhältnismäßig teuer geworden ist, so bedeutet es ein großes Verdienst von Herausgeber und Verlag, daß jetzt diese recht wertvollen Holzschnitte in einer allgemein zugänglichen Ausgabe in tadelloser Reproduktion vorliegen. Beides zusammen, Text wie Holzschnitte nebst den Noten Schot-

tenlohers, sind geeignet, dem jungen Studierenden eine ganz ausgezeichnete Einführung in das Studium der römischen Topographie zu geben, und als solche darf die vorliegende Publikation auf das nachdrücklichste empfohlen werden.

Ludwig Schudt.

Henri Beyle-de Stendhal: Geschichte der Malerei in Italien. Deutsche Ausgabe von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Propyläenverlag. Berlin.

Der Herausgeber teilt uns in seiner Einleitung interessante Tatsachen über die Geschichte des Buches mit. Das Werk erschien in französischer Sprache zuerst im Jahre 1817 unter dem Decknamen „M.B.A.A.“, den man in „Monsieur Beyle, ancien auditeur“ ergänzt hat. Erst auf der zweiten Auflage von 1825 bekannte sich Stendhal zu der Vaterschaft, ebenso auf der dritten von 1831. Die vorliegende, deutsche Erstausgabe folgt der französischen von 1817 mit geringen Kürzungen.

Der französische Schriftsteller Paul Arbelet nahm in seinem Werke „L'Histoire de l'Histoire de la Peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal“ (Paris 1914) die erste, gründliche Untersuchung über die Entstehung und die Quellen des Buches vor. Er stellte fest:

„daß die ersten zwei Seiten der Einleitung eine wörtliche Kopie von Mallet sind. Dann folgen mehr oder weniger getreue Erinnerungen an Robertson, eine Seite von Guicciardini und hier und da kleine Auszüge aus Pignotti, unbeschadet etwaiger anderweitiger Entlehnungen. Von diesen abgesehen, kann die Einleitung als Original gelten.

Buch 1 und 2 zerfallen in zwei deutlich geschiedene Bestandteile. Der eine ist oft reiner und bester Stendhal. Pignotti liefert ihm die erste Seite und ein paar verstreute Bruchstücke, Vasari Kapitel 24 und 7—8 Bruchstücke, Mengs 2—3 Ideen[1] und Lanzi die Anordnung, die Reihenfolge und den Stoff der beiden Bücher.

Buch 3 ist ein Mosaik aus verschiedenen Autoren. Das Leben Leonardo da Vincis stammt aus Amoretti, in einzelnen Fällen durch Vasari ergänzt. Von Bossi nimmt er alles, was er über das Abendmahl wissen muß. Ebenso benutzt er Venturi für Leonardos theoretische Schriften. Eigene Meinungen äußert er nur über das Abendmahl.

Buch 4—6 über das antike und moderne Schönheitsideal bilden den originellsten Teil des Werkes. Ein paar Erinnerungen an Reynolds und Winkelmann beeinträchtigen diese Originalität nicht, wohl aber zitiert oder benutzt Stendhal Lavater für eine Reihe allgemeiner Ideen und Cabanis für alle Einzelheiten der ‚Temperamente‘. Zwischendurch nimmt er eine Seite aus Pinel.

Das Leben Michelangelos (Buch 7) schließlich ist, soweit es Tatsachen betrifft, ein geschickter Auszug aus Condivi und Vasari. Hier zitiert Beyle seine Quellen und benutzt sie im ganzen, wie es sonst üblich ist. Seine Deutung von Michelangelos Charakter und Werk ist seine persönliche Zutat. In Kapitel 136 und 160 benutzt er wieder Pignotti. Auch Cicognara, den er nicht nennt, liefert ihm einige Daten und sogar ein ganzes inhaltreiches Kapitel. Lanzi bleibt sowohl für Michelangelo wie für Leonardo nicht ganz unbenutzt.“

Die Rache des Schicksals ließ Hippolyte Taine mit Stendhal verfahren, wie Stendhal mit seinen Quellen, die er verschwieg.

In einem Vorwort von Wölfflin zu dieser vorliegenden, deutschen Ausgabe zitiert er Georg Brandes, der Stendhal gelegentlich seiner Romane den entwickelteren Augensinn absprach und behauptete, er habe für das Sichtbare keine starke Auffassungskraft gehabt. Das Buch gibt dafür Belege. Wir finden darin literarische Auseinandersetzungen, konventionelle oder vage gefühlshafte Urteile, aber kaum je die unmittelbare Wiedergabe eines erlebten Augeneindrucks.

Nur ab und zu stoßen wir auf eine Äußerung oder einen Vergleich von so persönlicher Prägung, daß wir an den späteren, überlegen souveränen Stendhal der großen Romane denken müssen, zum Beispiel: „Wenn wir auf dem furchtbaren Rückzug aus Rußland in der finsteren Nacht plötzlich durch eine hartnäckige Kanonade aufgeweckt wurden, die immerfort näher zu kommen schien, so versammelten sich alle menschlichen Kräfte im Herzen, das dem Schicksal Trotz bot und ihm das eigene Leben streitig machte; für Dinge von gewöhnlicher Bedeutung hatte es keinen Sinn mehr. Diese Empfindung, die ich fast vergessen hatte, kam mir angesichts der Fresken Michelangelos wieder zu Gemüte, Große Seelen genießen sich selbst, der Rest erschrickt oder wird vom Wahnsinn gepackt.“

Trotz einer nicht zu überwindenden Enttäuschung, die das Buch Stendhals nach seinem viel direkteren Werke über „Rom, Neapel und Florenz“ bereitet, bleibt die Übersetzung und Herausgabe von Oppeln-Bronikowski ein großes Verdienst zur Kenntnis des genialen Menschen, über den Arbelet schreibt: „Er fügt hinzu, läßt fort, dramatisiert eine Szene, verkürzt eine lange Erzählung zu wenigen Zeilen. Ich kenne kein anderes Beispiel solcher Meisterschaft. Man lese Bossi, Lanzi, Amoretti in ihrer langweiligen Plattheit oder ihrem geschraubten Schwulst und dann die ihnen entlehnten Sei-

[1] Nach dem Herausgeber Oppeln-Bronikowski mehr als 2—3 Ideen.

ten bei Stendhal! Alles ist leicht, eindringlich, geistreich, reizvoll. Man glaubt den reinsten Stendhal zu lesen ... Und man hat es hundert Jahre geglaubt, hat nicht geahnt, daß diese Seiten, deren Gedanken, Gefühle und Stil sein unnachahmliches Gepräge tragen, von jemand anders stammen können."

Der „Psychologe Stendhal" bietet jedenfalls der Psychologie durch dieses Werk neuen Anreiz. *Schwabacher.*

H. W. Beyer: Die Religion Michelangelos. Arbeiten zur Kirchengeschichte. Herausgegeben von Karl Holl und Hans Lietzmann. Bd. 5. Bonn 1926, Marcus & Weber. VI u. 159 S.

Jede Publikation, die heute über Michelangelo erscheint, nimmt der Fachmann nicht ohne Mißtrauen in die Hand, das nur zu oft seine Bestätigung findet. Die Arbeit von Beyer aber darf man zweifellos als Gewinn buchen. Ein Kirchengeschichtler zeigt sich hier mit dem einschlägigen Material durchaus vertraut, das er methodisch auszuwerten versteht. Daß Beyers Resultate dennoch nur bedingten Wert haben, ergibt sich aus Michelangelos allumfassender Gestalt selbst, die denen, die an sie die letzten Fragen richten, stets verschiedene Antworten gibt.

Der Wert von Beyers Arbeit liegt in den drei letzten Kapiteln. Die drei ersten recht allgemeinen hätten auch in wesentlich kürzerer Fassung die notwendige Folie für die Fragen abgegeben, die sich direkt auf Michelangelo und seine Religion beziehen. Der Verf. sucht Michelangelo in der Gesamtheit seines Wesens als religiöse Persönlichkeit zu begreifen und schildert den Weg, den der Künstler im steten Ringen um den Sinn des Lebens und seines persönlichen Künstlertums gehen mußte. Es wird im einzelnen ausgeführt, wie der Meister die Lösung des Lebensrätsels auf den verschiedensten Wegen suchte, wie er immer unbefriedigt blieb, und wie er schließlich im reinen Glauben an Gott das Ziel seiner Sehnsucht gefunden hat. „Langsam vorbereitet, bricht mit dem zunehmenden Alter des Künstlers die Erlösungsreligion der reinen Gnade immer sieghafter durch."

Bei einer kritischen Untersuchung von Michelangelos Verhältnis zu den religiösen Kräften seiner Zeit räumt der Verf. der dogmatisch-katholischen Religion, Dante, Savonarola und Luther Wirkungen ein, die den Künstler niemals ganz packen, sondern ihn, der sich aus sich heraus logisch entwickelt, an irgendeinem Punkte seines Wesens beeinflussen oder zum Kampf herausfordern. Eine wirkliche Vertrautheit Michelangelos mit der Reformation und ihren grundlegenden Ideen hält der Verf. nicht für möglich und lehnt daher auch mit Recht eine bewußte Auseinandersetzung Michelangelos mit der Ideenwelt Luthers ab.

Das Ziel der Untersuchung läßt sich kurz so formulieren: Aus Michelangelos Werk und seinen eigenen Äußerungen soll ein Gesamtbild seiner Persönlichkeit aufgebaut werden, deren tiefste Wurzeln Beyer in dem steten Suchen nach Gott und Ringen um eine Religion findet. Die endliche Lösung im Glauben schließt Michelangelos Persönlichkeit zu einem in sich vollendeten Ganzen harmonisch ab.

Wir meinen, daß der Gedanke, Michelangelos Charakter und Künstlertum als einen gewaltigen Organismus aufzufassen, in dem innere und äußere Anregungen zu einem Ziel hin verarbeitet werden, fruchtbar ist und Beachtung verdient. Zweifelnd aber fragen wir, ob aus der schließlich doch einseitigen Zuspitzung auf das Religiöse hin die Welt Michelangelos ganz und vollkommen enträtselt werden kann.

R. Wittkower.

Gertrud Richert: Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalereien. Berlin. E. Wasmuth, VIII u. 76 S. 111 Abb. u. 8 Tafeln.

Das Buch gibt sich als Vermittler eines wertvollen Abschnittes mittelalterlicher Malerei in Spanien, ohne den Ehrgeiz restloser Vollständigkeit oder erschöpfender Analysen zu haben. Verf. hat gegenüber den Malereien des 12. und 13. Jahrhunderts ein klares und im ganzen auch klärendes Verhältnis. Einzelne Fehlurteile und Irrtümer wurden allerdings dadurch nicht ausgeschlossen. So kann man doch nur im Hinblick auf das Christentum sagen, daß das Mittelalter internationaler sei. Aber wenn schon ausschließlich von katalanischer Malerei die Rede ist, müßte für Verf. die Abhängigkeit der abendländischen Kultur von einer Fülle von Nationen, Stämmen und Gaubevölkerungen logischerweise das Interessantere sein. Man sieht nicht ein, warum die nur halb wahre und gar nicht ernst gemeinte Behauptung vom „internationalen Mittelalter" sich so auffällig im ersten Satze breitmacht. — Der „vom Tetramorph umschwebte Christus" ist ein offenbares Mißverständnis. Das Tetramorph ist ein einheitliches Wesen, ein phantastisches Geschöpf, das am tierischen oder menschlichen Körper die vier Evangelistensymbole vereinigt. (Vgl. etwa die Darstellungen Cod. 61 Domschatz Trier; Hortus deliciarum; Ecclesia trumphans am Dom zu Worms; Glasgemälde des Freiburger Münsters u. a. m.) — Im allgemeinen ist übrigens die ikonographische Aufgabe glücklich und in deli-

katen Fällen mit dem nötigen Taktgefühl gelöst. Auch steht das Inhaltliche in einem klug abgewogenen Verhältnis zu guten formalen Beobachtungen, die ihrerseits den Stoff auf eine verständige Art gliedern. — Weniger glücklich scheint mir der zweite Teil. Für die anschauliche Kompliziertheit des 14. und 15. Jahrhunderts reicht das anfängliche Tempo der Darstellung nicht mehr aus. Es ist wesentlich an der älteren Kunst, daß man ohne ausgebreitete Analysen mit wenigen sicher gesetzten Worten sagen kann, was sie will — es ist ebenso wesentlich an der jüngeren Epoche, daß ihre Mittel und Absichten unvergleichlich differenzierter sind. Bei einem so großen Meister wie Ferrer Bassa läßt Verf. das erlösende Wort ganz vermissen. Es gibt hier doch ausdrucksmäßige Wirkungen von höchster Schlagkraft, über die Giotto nicht verfügt, und denen man um so mehr nachforschen müßte, als sie, in verschiedenen Graden und Formen der spanischen Folgezeit eigentümlich bleiben. Solche Unterlassungen wird man bedauern, da sich das Buch im ganzen von anderen werbend-deskriptiven Kunstschriften durch seine Sachlichkeit vorteilhaft unterscheidet.

Für den deutschen Leser liegt ein Hauptwert in der Ausbreitung des Bildmaterials. Die älteren Stücke zumal bieten fast sämtlich mehr als antiquarisches Interesse. Für die Forschung war es durch das Buch von W. Neuss schon wahrscheinlich, daß in Katalanien Aufschlüsse zu finden seien, die lange Zeit von der nordischen Kunstgeschichtsschreibung vergebens gesucht wurden (Ashburnham Pentateuch). Die Publikation Gertrud Richerts läßt weitere Gebiete übersehen und führt die Entwicklung eines lokalen Stiles vor Augen, deren Einzelheiten, wie z. B. die jahrhundertelang immer wieder geübte primitive Stilisierung ausländischer Anregungen sehr lehrreich sein dürften.

R. Kömstedt.

Georg Weise, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten, mit 275 Abb. Gryphius-Verlag, Reutlingen 1925.

Der Zweck des vorliegenden Bandes heißt: „Unsere Kenntnis der spanischen Bildnerei aller Jahrhunderte zu bereichern; er will nichts weiter bieten als eine Materialveröffentlichung, nichts anderes bedeuten als den Versuch, einen Teil des wichtigen Besitzes an mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Bildwerken, der sich noch unbeachtet in spanischen Kirchen findet, der Forschung zugänglich zu machen." Im Frühjahr und Sommer 1924 war Verf. in Spanien, und er wurde für seine Forschungen von dem württembergischen Ministerium des Kirchen- und Schulwesens und von Herrn Dr. h. c. Felix Schlayer in Madrid unterstützt, dem auch das Buch gewidmet ist. Also unter den denkbar günstigsten äußeren Auspizien ist es zustandegekommen! Altkastilien wurde besonders durchforscht, und solche Plätze konnten aufgesucht werden, die abseits der Bahnlinie gelegen sind. Man fragt sich zunächst, warum nicht die wichtigen Zentren spanischer Plastik behandelt wurden, wie z. B. Burgos — „die Diözese Burgos beherrschten die Kölner", sagt Justi — oder Valladolid, wo die historischen Zusammenhänge nur ganz wenig bekannt sind, wo Juní und Gregorio Fernández noch nicht als scharf umschriebene Persönlichkeiten erscheinen, oder Sevilla, Granada! Verf. wird hierfür wohl seine Gründe haben. Freilich wundert man sich, daß er die Auswahl des Materials so ganz dem Zufall überlassen und von der Datierung im einzelnen fast vollkommen abgesehen hat (einige im Text gegebene Datierungen sind nicht richtig). Das Buch ist also keine irgendwie abschließende Darstellung, sondern eigentlich nur eine Materialsammlung; seine Bedeutung hat es durch die Güte der vorgelegten Abbildungen.

Im Text wird die Charakterisierung der allgemeinen Stilentwicklung, sowie sie seither bekannt war, aufgenommen. Verfasser spricht zunächst von dem französischen Einfluß in der Früh- und Hochgotik, vor allem von dem südfranzösischen in der Steinplastik: Westportal von S. Tomé in Soria ist abhängig von der Saintonge; Westportal von S. Vicente in Avila ist abhängig von S. Lazare in Avallon; bei der Kathedrale von Léon, von der 21 treffliche Neuaufnahmen vorliegen, kreuzen sich verschiedene französische Richtungen. Sätze wie: „einzelne Figuren gehören erst weit späterer Zeit an"; „meine Ausführungen müssen sich vorläufig auf bloße Andeutungen beschränken", sind etwas zu allgemeiner Natur. Ferner werden interessante Vesper-Darstellungen abgebildet (Toledo, Valladolid), die m. E. nicht aus Böhmen oder dem deutschen Südosten stammen.

Aus dem 15. Jahrhundert, wo Spanien sich nach den Niederlanden und Deutschland orientierte, ragt hervor der sehr bedeutsame Flügelaltar in Tordesillas bei Valladolid, der wohl einheimische Arbeit ist. Auf die italienischen Einflüsse im 16. Jahrhundert wird hingewiesen. Von dem Augenblick ab — konstatiert Weise — da sich „ekstatische Ausdrucksstärke und realistische Wirklichkeitswiedergabe" vereinigen, setzt die eigentlich spanisch-nationale Bewegung, setzt der eigentlich spanische Barock ein. Verdienstvoll ist, daß die „Pietà" in Medina del Campo als Juní sehr nahestehend und

die Büste einer „Mater dolorosa" in Cuenca als ein echter Mena erkannt wurden. Ganz einverstanden sind wir mit dem Verfasser, daß er da seine Untersuchung abbricht und sein Bildmaterial abschließt, wo die spanische Plastik ihre nationale Isolierung aufgibt, sich europäisiert. Elias Tormo hat schon für diesen Prozeß der Enthispanisierung und Europäisierung der spanischen Kunst seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts die treffenden Worte gefunden. Ein Ortsverzeichnis wäre sehr willkommen gewesen. *Hugo Kehrer.*

Louis Réau: Histoire de la peinture Française. G. van Oest. Paris und Brüssel.

Während der Inflation in Deutschland haben sich Buchindustrie und Kunstwissenschaft tief miteinander eingelassen. Als die Folge der stürmischen Vereinigung herrscht Katzenjammer, unter dessen Druck es heutzutage schwer hält, für ein kunsthistorisches Buch einen Verleger zu finden. Das Anschwellen der kunsthistorischen Literatur zeigt sich jetzt in Frankreich, wo eher als bei uns Mangel daran vorhanden war. Selbst ein so glückliches Thema wie die glanzvolle Malkunst des 18. Jahrhunderts hatte wenig zu zusammenfassender Darstellung gelockt. Die Goncourts mögen abgeschreckt haben. Sie waren Sammler, Kenner und Schriftsteller und eines in so hohem Range wie das andere, was beispiellos ist; man wagte sich nicht recht in den Schatten ihrer strahlenden Leistung. Nun sind mehr als 50 Jahre vergangen, im einzelnen ist viel erforscht worden, und das Urteil hat sich gewandelt, so daß trotz den Goncourts der Versuch zusammenfassender Darstellung mit Anrecht auf Erfolg wieder unternommen werden kann.

Die tatkräftige Firma von Oest gibt eine Geschichte der französischen Malerei heraus in fünf Bänden. In den drei ersten Bänden führt Louis Dimier die Erzählung bis zum Tode Lebruns, in den beiden folgenden Louis Réau bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Dimier spricht andeutend von der blühenden französischen Buchmalerei des Mittelalters, ausführlicher über die dürftigen Reste der Tafelmalerei. Die Episode „Avignon" macht ein Kapitel aus. Dann: die Niederländer im Dienste der französischen Fürsten — der Süden, Jean Fouquet — die italienischen Einströmungen um 1500 — die Schule von Fontainebleau — die Clouet und ihre Nachfolger.

Was das 15. Jahrhundert angeht, viele tote Namen aus Urkunden, wenige Monumente und in wenigen Fällen eine Verbindung zwischen den Namen und den Bildern. Alles dies wurde schon 1904 bekannt bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung „Les Primitifs Français". Die Ursache des Stillstandes liegt natürlich in dem Mangel an Denkmälern. Gibt es wirklich keine Tafelbilder französischen Ursprungs außer den bekannten, oft publizierten und hier wiederum abgebildeten? Sind wir am Ende? — Ein wenig mag die Ursache des Stillstandes in der Mutlosigkeit liegen, in der ängstlichen Scheu vor stilkritischen Abenteuern. Die französischen Gelehrten trauen nur den Schriftquellen, sperren sich gegen stilkritische Erweiterung des Materials. Ihnen mangelt die Lust zur Wahrscheinlichkeitsrechnung. Dimier lehnt z. B. aufs schroffste Hulins gut begründete Vermutung ab, nach der Jean Perréal niemand anders sei als der maître de Moulins.

Bieten die ersten Abschnitte des Bandes kenntnisreichen, kritischen und skeptischen Bericht, so enthalten die späteren Kapitel beträchtliche Förderung unserer Kenntnis aus Eigenem, indem hier auszugsweise die Forschungsergebnisse mitgeteilt werden, die Dimier in anderen Publikationen niedergelegt hat, namentlich in seiner eben erst abgeschlossenen zweibändigen „Histoire de la peinture de portrait en France".

Réaus Berufenheit zu dieser Arbeit, sowohl was Kenntnis wie was Erzählertalent betrifft, war nicht zweifelhaft, nachdem er im weiteren Rahmen der von A. Michel herausgegebenen „Histoire de l'art" über dieselben Meister und Werke geschrieben hatte.

In zwei mäßig starken Bänden wird der Stoff bewältigt, übersichtlich und zuverlässig, ohne Sucht nach origineller Auffassung. Mit gerechter Abwägung ist die Ausführlichkeit des Textes jeweils der Bedeutung der Persönlichkeit und dem Umfang ihrer Wirkung angepaßt. Das Urteil, über das sich die aufgeklärten Kunstfreunde geeinigt haben, wird belehrend vorgetragen. Wertvoll für den Kunsthistoriker ist zumal der Bericht über die kleineren, wenig bekannten Maler, deren Lebensdaten mitgeteilt werden, deren Verhältnis zu den Großen festgestellt, deren Kunstweise kurz bezeichnet wird, von denen typische Leistungen, markante Hauptwerke erwähnt und teilweise abgebildet werden.

Irgendwo wird jeder französische Gelehrte patriotisch, und Réau wird es, wenn er mit einiger Emphase den in Valenciennes geborenen Watteau, der gelegentlich für einen Vlamen erklärt worden ist, als einen reinblütigen Franzosen reklamiert, mit dem schwachen Argument, Valenciennes sei kurz vor der Geburt des

Malers an Frankreich gefallen, mit dem stärkeren, der Name sei französisch. Übrigens scheint Réau im Rechte zu sein, soweit die Aussage der Kunstweise reicht. Chardin seiner Auffassung nach und Fragonard in seinem Malvortrag sind eher Niederländer als Watteau, und ihr Franzosentum hat noch niemand in Frage gestellt.

Ein einleitendes Kapitel hebt die dem 18. Jahrhundert im Gegensatz zum 17. eigenen Züge hervor und gliedert die Periode anschaulich. Zuerst Versailles, dann Paris, zuerst königlicher Pomp, Repräsentation in großen Verhältnissen, dann die galante und intime Kunst der reichen Gesellschaft. Der Wandel im Architektonischen nimmt der Tafelmalerei die Monumentalität, die sich zur Tapisserie flüchtet. Die großen Aufträge treten mehr und mehr zurück; die regelmäßigen Kunstausstellungen fördern ein neuartiges Verhältnis zwischen dem Künstler und dem kaufenden Liebhaber, dem Sammler, der an die Stelle des Gönners tritt. An die regen Beziehungen zwischen Malerei und Theater wird erinnert, der Kampf der italienischen und niederländischen Anregungen auf französischem Boden geschildert.

Alles dies ist nicht gerade neu. Wer aber einer offenen Sachlage gegenüber der Banalität unter allen Umständen auszuweichen trachtet, kommt dabei in Gefahr, seine Anschauung zu verbergen, seine Darstellung zu verwirren. Und nichts fürchtet dieser französische Autor so sehr wie Dunkelheit und Verworrenheit.

Die Auswahl der abgebildeten Gemälde nicht nur aus dem Louvre, sondern auch aus französischen Provinzgalerien und aus Privatbesitz ist wohlüberlegt und glücklich. Die Reproduktionen in Lichtdruck sind teilweise etwas matt ausgefallen.

M. J. Friedländer.

Ernst Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, I. Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des 11. bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts, Handbücher der Kunstgeschichte, Band 2, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1925.

Die herrschende Lehrmeinung sieht bis heute im Aufkommen des nordfranzösischen Rippengewölbes und des damit verbundenen Strebesystems die Ursache des Ursprungs der gotischen Architektur. Mit dieser rationalistischen Erklärung räumt das Buch von Gall gründlich auf. Es führt das Entstehen der Gotik zunächst auf ein neues künstlerisches Wollen zurück. Die Berufung auf das Kunstwollen ist bedenklich, wenn sich ungenügende Stoffbeherrschung oder, wie bei Dvořák, einseitige Stoffdeutung dahinter birgt. Sie wirkt neben der veralteten Anschauung, wie sie, nach Quicherats Vorgang noch die Geschichte der kirchlichen Baukunst von Dehio und v. Bezold vertritt, befreiend, wenn sie auf eigener Vertrautheit mit dem Material beruht, über die der Verfasser der „Niederrheinischen und normännischen Architektur im Zeitalter der Frühgotik" seit langer Zeit verfügt.

In Weiterführung seiner Studien über den nordfranzösischen Kirchenbau hat uns Gall in der Folge der Handbücher der Kunstgeschichte, in der vorher Beenkens ausgezeichneter Band über die romanische Plastik in Deutschland erschienen ist, nun ein vortreffliches Handbuch der frühgotischen Architektur in Nordfrankreich geschenkt. 118 Tafeln und 29 Seiten mit Grundrissen und Schnitten vermitteln eine wirkungsvolle Anschauung der Bauwerke. Neben den Tafeln geben die Daten über die Baugeschichte jeweils sofortigen knappen Aufschluß.

Die wissenschaftliche Einleitung betont zunächst die Bedeutung der Normandie für das Werden des neuen Stiles. Die lange glückliche Regierungszeit Wilhelms des Eroberers gestattet in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der Normandie eine bauliche Tätigkeit, für die in der Isle de France die Voraussetzungen fehlen. Diese normannischen Bauten sind voll Dynamik. Die bisherige romanische Kunst gab Kuben mit festen Wänden. Jetzt werden die Wände gegliedert, in plastisch geformte Körper aufgelöst. Diese Dynamik, mit ihrer starken Tendenz nach vorwärts und aufwärts, ist vorhanden, noch bevor man an Steinwölbungen denkt.

Mit dem Anfang des zwölften Jahrhunderts beginnen die Rippengewölbe; wieder ist die Normandie führend. Lessay (gegen 1100), die beiden großen Kirchen von Caen (1100—1120) zeigen sie zuerst durchgeführt. Aber diese Rippen haben noch kaum konstruktive, sondern rein funktionelle Bedeutung. Die ersten Rippengewölbe bedurften, wie Gratgewölbe, einer Holzverschalung. Die Rippen sollten lediglich „die in den Stützen tätig gedachten aufwärtsstrebenden Kräfte sinnfällig zur Anschauung bringen" (S. 33). Sie sind im Grunde noch nicht „gotisch" gedacht, wie denn auch in der Horizontalgliederung der Wände in drei Bogenfolgen über einander und in der Addition von Raumkuben zunächst noch ein Prinzip romanischer Gestaltung vorliegt, die zunächst noch rhythmisch und plastisch differenziert, dann aber wieder vereinfacht wird, bis zur „visionären Gestaltung des Raumbildes" (S. 42). Auch in der Gotik bleibt der Innenraum von den technischen Bedingungen der Wölbung so gut wie unberührt; „es ist im Gegenteil alles

getan, um die Konstruktion als solche möglichst unsichtbar zu gestalten" (S. 40). Dies gilt zunächst für die Bauten der Isle de France und der Picardie, wo die Baukunst seit etwa 1120 in dem gleichen Maße aufblüht, in dem sie in der Normandie erlahmt. In S.-Denis werden zuerst die Rippen die eigentlichen Träger der Kappen. Aber auch hier könnten, technisch betrachtet, die Rippen das Gewölbe nicht tragen.

An den Bauten des zwölften Jahrhunderts nimmt die klare Unterscheidung der Massen, wie normännische Bauten sie zeigen, schon wieder ab, zugunsten eines Bewegungsstromes, der zugleich vorwärts und aufwärts dringt. Dennoch: „Caen und Noyon gehören noch zusammen, wie Vater und Sohn; das tektonische Gerüst ist im elften und zwölften Jahrhundert das gleiche" (S. 69). Erst in den Bauten der Stufe der Kathedrale von Amiens ist der Zusammenhang mit dem Romanischen verloren, sowohl in der völligen Vereinheitlichung des hochstrebenden Innenraumes wie auch in der Bildung des Äußeren.

Für das erste Jahrhundert der Gotik ist es bezeichnend, daß sie den offen sichtbaren Strebebogen meidet. Als technischer Notbehelf war er schon im elften Jahrhundert im Gebrauch; aber man wagte nicht, ihn zu zeigen. Erst um 1180 wurde diese Scheu überwunden. Indes noch bleibt der Strebebogen bloß Hilfsmittel zur Auflösung des festen Gefüges zur Masse. Erst in der Hochgotik wird er künstlerisch Selbstzweck (S. 84). Für den Außenbau der Frühgotik geht die Absicht viel mehr — man denke an Tournai und Laon — auf reiche Gruppenbildung, also, wie im Innenbau, lediglich auf eine Weiterentwicklung des in der spätromanischen Kunst Vorhandenen, im Sinne malerischer Auflösung und Höherentwicklung des bisher kubisch Gebundenen.

Dies mögen die wesentlichen Hauptzüge der Darstellung Galls sein. Sie ist in ihrer Knappheit nahezu erschöpfend, klar, anschaulich, prägnant, voll neuer und selbständiger Gedanken, grundlegend für jede weitere Forschung. *Baum.*

W. Sackur, Vitruv und die Poliorketiker. Verlag Ernst & Sohn, Berlin.

Sackur, der bekannte Architekturhistoriker der Technischen Hochschule in Karlsruhe gibt in seiner Abhandlung einen interessanten baugeschichtlichen Exkurs, der von dem Traktat des Vitruv ausgehend dessen Bedeutung für Mittelalter, Renaissance usw. erörtert. Er referiert dann weiter technische Ausführungen anderer antiker Theoretiker und trennt vor allen Dingen mit einem bisher in der Geschichte der Architektur noch nicht durchgeführten Radikalismus das Werk des sogenannten Athenaeus Mechanicus von dem des Vitruv. Er weist m. E. unwiderlegbar nach, daß Athenaeus Mechanicus ein Zeitgenosse des Archimedes und Claudius Marcellus war. In den letzten Abschnitten gibt er Einzelheiten der Technik und Bautypen der Spätantike und christlichen Antike und versucht, Begriff und Dauer der römischen Technik zu definieren. *P. Zucker.*

P. Steiner, Römische Landhäuser im Trierer Bezirk. Berlin 1923. Deutscher Kunstverlag. 8°, 4 und 45 S. und 8 Tafeln.

Das Büchlein lehnt sich in Umfang, Ausstattung und Ziel an „Das Römische Trier" von D. Krencker an, das kurz vorher im gleichen Verlag erschienen war. Es werden in anschaulicher Form drei gut bekannte Vertreter römischer Villen im Regierungsbezirke Trier vorgeführt, das große gutsherrliche Schloß von Nennig, dann ein Gutshaus mittlerer Größe bei Fließem und schließlich ein einfaches, aber für heutige Begriffe doch immer stattliches Bauernhaus bei Bollendorf. Neu sind ein paar Rekonstruktionsskizzen der Villenanlagen von Nennig und Fließem von der Hand des Verfassers, doch sind sie inzwischen schon durch die viel eindringendere und methodischere Arbeit von H. Mylius (Bonner Jahrb. CXXIX 1924, S. 109ff.) überholt worden. Bei Bollendorf scheint der Verfasser der von mir begründeten Auffassung des Zentralraums als überdeckter Diele (nach Art des niedersächsischen Bauernhauses) noch nicht vorbehaltlos beitreten zu wollen und die alte Binnenhoftheorie immer noch für möglich zu halten. Ich kann dazu bemerken, daß die erstgenannte Auffassung sich jetzt bei der vom Bonner Museum durchgeführten Untersuchung einer Villa des gleichen Typus bei Mayen durchaus bestätigt hat. *F. Oelmann.*

Karl M. Swoboda, Römische und romanische Paläste. 2. Auflage. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien 1924.

Die kunstgeschichtliche Produktion ist in der letzten Zeit sehr in die Breite geraten. Fast ein Tummelplatz für geistige Dekorateure, die ihr Dasein einer entwickelten Reproduktionstechnik in Verbindung mit dem natürlichen Ausdruckswert des Wiedergegebenen verdanken. Es ist zum Verwundern, in was für Prachtgewändern man gelegentlich absoluten Belanglosigkeiten begegnet, die eine zufällige Gunst der Zeit in ein ganz falsches Format steigerte.

Darum ist es Pflicht mit um so größerem Nachdruck auf Erscheinungen hinzuweisen, die beruhigend klarmachen, daß die Kunstgeschichte immer noch Forschung und Tiefblick zu sein vermag.

Wie Swoboda aus bescheidenem, wenig beachtetem Material, geringen Überresten von Malereien, Mosaiken, Codices, Elfenbeinreliefs, Grundrissen — und nicht zuletzt aus spärlichen Vorarbeiten — den römischen Hausbau zergliedert, bis die Grundlagen unserer Architektur sich erschließen, das verrät absolute Meisterschaft. Man folgt diesem, keineswegs sich leicht gebendem Buch voll gespannten Erlebens, denn worum es geht, das ist das Schicksal der Architektur! Vor einem ersteht — gleichsam röntgenisiert — das innere Getriebe der Baukunst, und gerade der Betrachter neuerer Kunstgeschichte vermag in diesem fremden Material, das Swoboda mit weitsichtiger Akribie so weit zerlegt, daß die Perspektiven vor einem aufwandeln, erst seine eigenen Positionen, bestärkt, zu vertiefen.

Sprach man vom antiken Wohnbau, so war es ausgemacht, daß man darunter die Hausform des Atrium- oder Peristylhauses verstand, das heißt des Hauses, das nicht — wie der griechische Tempel — die „objektive Gebäudemasse", sondern den „Hofraum" als Mittelpunkt der architektonischen Gestaltung bildete. Dieses Peristylhaus, das seinen Kern in dem zentral umbauten Peristylhof hat, wird von der römischen Architektur in seinen Grundelementen vom Hellenismus übernommen. Das Peristylhaus erscheint bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. in Kleinasien (Pergamon) weit entwickelt mit Höfen, wovon der eine zu Wohn-, der andere zu Repräsentationszwecken dient. Die Pompejanervillen und römischen Kaiserpaläste des ersten Jahrhunderts fügen mannigfache Erweiterungen hinzu (Gartenperistyl, Stadium), ohne jedoch das Gefüge entscheidend anzutasten. Von den antiken Bauphantasien des Romantikers Schinkel bis in den archäologischen Unterricht unserer Tage verdrängt das Peristylhaus, das Haus mit gleichsam erblindeter Fassade, das alle Impulse der Gestaltung nach innen kristallisiert, in den unsichtbaren Kern, jede andere Gattung des römischen Hausbaues. In den Augen des Betrachters neuerer Kunstgeschichte klaffte damit ein kaum ausfüllbarer Spalt zwischen dem antiken Hausbau, der alles nach innen warf und der neueren Architektur, die durchaus darauf ausging, die Außenwelt zu unterjochen, was ihr endlich im Barock entscheidend gelang.

Swoboda verfügt nun über die unbeirrbare Konsequenz, dieses Vorurteil mit Hilfe eines über den ganzen damaligen Kulturkreis verbreiteten Materials Stück um Stück zu untergraben und dafür nachzuweisen, daß das Hofhaus seit dem Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts von einem anderen Haustyp verdängt wird, der an Stelle des monumentalen Binnenhofes die Fassade stellt und auf optische Fernsicht begründet ist: Portikusvilla mit Eckrisaliten.

Ihre Vorstufe, die einfache Portikusvilla, leitet Swoboda aus dem künstlerisch nicht weiter entwickelten, hellenistischen Korridorhaus ab. Die äußere Langseite des schmalen Korridorhauses wird durchbrochen und durch eine Säulenreihe ersetzt. Rasch folgt eine Akzentierung durch Giebel, eine Übereinanderreihung der Säulenreihen. Die Grundform verkompliziert sich; im rechten Winkel werden neue Trakte angesetzt, so daß u-förmige und manchmal geschwungene Grundrisse entstehen, wie sie auf kampanischen Wandbildern auch im Aufriß erhalten sind, ganz abgesehen von halbkreisförmigen Anlagen und solchen, deren Seitenarme sich in stumpfem Winkel nach außen öffnen (Goldenes Haus des Nero).

Doch diese Anlagen sind nur Vorstufen für die Portikusvilla mit Eckrisaliten. Es gelingt Swoboda anhand einer Beschreibung des jüngeren Plinius und der Tatsache, daß dieser Villentyp auf den kampanischen Architekturlandschaften — also bis 79 n. Chr. — nicht vorkommt, nachzuweisen, daß sie um die Wende des ersten Jahrhunderts entstanden sein muß. Um diese Zeit aber tritt sie plötzlich und überall auf und Swoboda erkennt ihre Nachwirkung noch in romanischen Architekturen.

Die Portikusvilla mit Eckrisaliten. Ihr Sinn ist: „die Fassade wird geradezu zum wesentlichen Element der künstlerischen Gestaltung des Bauganzen". In der Portikusvilla war der eigentliche Wandkörper durch einen Säulenvorhang verdeckt, jetzt aber wird durch Eckrisalite, durch Ecktürme, die die geschlossenen umlaufenden Portiken an beiden Enden durchbrechen, die nackte Mauermasse in den Vordergrund geschoben und in die Gestaltung bestimmend miteinbezogen. Diese Verbindung von drei dimensionalen Flankentürmen mit den ebenen, reliefmäßigen Portiken geht in der Folge immer mehr auf ein Betonen der Mauermasse, das so weit sich entwickelt, daß die Portiken von der Mauermasse gleichsam aufgesogen werden, die allein herrschend wird. Man befindet sich in der Spätantike bereits in nächster Nachbarschaft der romanischen Paläste.

Es hat sich kein Villenaufriß dieser Gattung erhalten. Man ist auf afrikanische und oft sehr fragmentarische Mosaiken angewiesen, um sich eine Vorstellung davon machen zu können, dagegen sind vollständige Ausgrabungen der Grundrisse in den Kolonialgebieten (Gallien, Belgien, Rhein-

land) in vielfachen Belegen vorhanden und Swoboda eint nun die Einzelforschung zum runden Bild.

Diese fortgeschrittenen Bauten sind auf allen Seiten fassadenmäßig und für den Fernblick behandelt: Der Grundriß von großer, aber symmetrisch ausgeglichener Kompliziertheit, mit manchmal fast rythmischen Raumfolgen, läßt für den Betrachter neuerer Kunstgeschichte den Vergleich mit barocken Schlössern sofort lebendig werden. Um so mehr, da das Hauptgebäude von einer ganzen Allee achsial angeordneter Nebenbauten kulissenartig begleitet wird, die den Blick von fernher in die Tiefe leiten, ähnlich wie es Ludwig XIV. 1400 Jahre später in den Kavaliershäusern von Marly ausgeführt hat.

Swoboda geht auf diese Übereinstimmungen nicht ein. Tatsächlich scheinen hier in den hochentwickelten Wohnformen nur äußerliche Berührungspunkte zu liegen, denn die weitere Entwicklung läuft in ganz anderm Sinn: Es zeigt sich in späteren Bauten (Villa zu Fließem, Mosaiks aus Tabarca), daß die Risalittürme immer mächtiger werden und, im Geviert angeordnet, auf einen Gebäudeblock, auf ein Baukristall, das in sich geschlossen ist, hin tendieren. Dazu kommt, daß der Mittelteil des Baus nicht mehr von den Portiken überblendet wird, sondern Masse wird, in den die Säulenstellungen versinken. An Stelle der Architrave treten Arkaden, womit die strenge Tektonik von Stütze und Last aufgehoben erscheint, und die Säulenstellungen bloß Mittel zur rhythmischen Belebung des Gebäudeblocks werden. „Die Stütze verliert ihre führende Stellung zugunsten des Intervalls.“ Die einzelnen Stockwerke stehen nicht mehr achsial übereinander, sie werden zu rhythmischen Streifen; auch hier Auflösung der strengen Tektonik! Die Herrschaft der Wandfläche ist damit gesichert. Die Wandfläche selbst wird ohne durchgehende vertikale Gliederung flächenmäßig behandelt. Wir befinden uns in der anaturalistischen Stillinie ravennatischer Mosaiken und in dem Gebiet der frühmittelalterlichen Architektur eines Theoderichpalastes.

Es ist uns nicht möglich, auch nur ungefähr, auf engem Raum die Fülle des Buches zu fassen. Doch können wir uns nicht versagen, auf die glänzenden Architekturanalysen hinzuweisen, die der Verfasser in sein System einzugliedern versteht, von der baulichen Zergliederung der Villa Hadriana bei Tivoli, über den Diokletianspalast von Spalato, bis zu der schönen Kühnheit, mit der er in der Wartburg oder dem Fondaco dei Turchi das Schema der spätrömischen Portikusvilla mit Eckrisaliten gleichsam „petrifiziert“ wiedererkennt. Swoboda schließt mit einer kurzen Betrachtung der Fassade des Stadtpalastes. Er betont die Übereinstimmung des Cäeliushauses — einheitliche Fassadenfläche, Einbeziehung der Arkaden ins Gebäudemassiv — mit dem späten Villenbau (Neues Material würden jetzt wohl die Ausgrabungen in Ostia liefern [vgl. Boll. dell' arte 1923]) und sieht in den toskanischen Kirchenfassaden der Romantik das Weiterleben römischer Palastfassaden.

Nach all' dem wäre zu wünschen, daß Swoboda einmal die großen römischen Baukomplexe (Thermen, Basiliken, Theater) mit der gleichen Eindringlichkeit vornähme und sie für die architektonische Erkenntnis fruchtbar machte, wie er es mit dem Villenbau getan hat, den die etwas beschlagene archäologische Brille erst dem kunsthistorischen Blick überantworten mußte, um ihren eigentlichen Sinn zu enthüllen.

Giedion.

Hans Christ, Romanische Kirchen in Schwaben und Neckarfranken, von der Karolingerzeit bis zu den Cisterciensern, I. Bd. (Tafeln). Hugo Mathaes-Verlag. Stuttgart 1925.

Der Verfasser legt mit diesem Band den I. Teil eines größeren, vierbändigen Werkes vor, das nach Möglichkeit eine erschöpfende Bearbeitung der romanischen Baukunst in Schwaben und im Neckargebiet von etwa 800 bis gegen das Jahr 1150 bringen soll. Ein Bestand von über 40 Baudenkmälern wird auf 181 großen Abbildungen in Gesamtansichten und einigen wichtigen Detailaufnahmen dargeboten. Was den besonderen Wert dieses Bandes ausmacht, ist einmal das völlig neue Material an Abbildungen, die eine Reihe von bisher unveröffentlichten Kirchen enthalten, und dann die Sorgfalt und Sachlichkeit, mit der das Bauwerk umschritten und in seinen wichtigsten alten Ansichten festgehalten wird. Dem Band kommt daher in seiner restlosen Erfassung des vorhandenen Denkmälerbestandes gleichzeitig eine topographische Bedeutung zu. Das Abbildungsverzeichnis ist mit einigen schlagwortartigen Bemerkungen zur Baugeschichte und stilistischen Hinweisen versehen, aus denen bereits manches neue Resultat erhellt, dessen Begründung der Verfasser den weiteren Bänden vorbehält. Die folgenden Abschnitte des Werkes sollen zunächst die Risse und Schnitte der Kirchen, die baugeschichtlichen Monographien und zuletzt die allgemeine Entwicklungsgeschichte bringen.

Man wird das Erscheinen dieser Bände abwarten müssen, bevor man zu den Einzelfragen Stellung nehmen kann. *Boll.*

Peter Paul Rubens, Genua. Herausgegeben von Hildebrand Gurlitt. (Bibl. Alter Meister der Baukunst, Bd. III.) Zirkel-Verlag, Berlin 1924.

Rubens' Palazzi di Genova haben für den Kunsthistoriker von heute in zwei Beziehungen große Bedeutung: Als Quelle für die deutsche und belgische Barock-Architektur des 17. Jahrhunderts und als immer noch beste Publikation dieses wichtigen Gebietes italienischer Kunst, zu der jeder greifen muß, der sich mit italienischer Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts befaßt. Bei der relativen Seltenheit vollständiger Exemplare ist es sehr dankenswert, daß der Zirkel-Verlag sich im Rahmen seiner Bibliothek Alter Meister der Baukunst, in der bisher Palladio und Stuart-Revett erschienen sind, zu einem Neudruck entschlossen hat. Hildebrand Gurlitt hat ihn herausgegeben, die Paläste und Villen des ersten Teiles, die bekanntlich von Rubens nicht mit Namen, sondern nur mit Buchstaben versehen sind, zu identifizieren gesucht und das Buch mit einer kurzen Einleitung versehen, die nach dem Abdruck von Rubens' Vorrede sich mit den verschiedenen Ausgaben, der Geschichte und der Bedeutung des Werkes sowie mit den darin vertretenen Baumeistern, also Alessi, Castello, Lurago und Bianco befaßt. Die Ausstattung des Bandes ist sachlich und gut, der Preis freilich auch nicht gering. Es ist sehr zu wünschen, daß der Verlag imstande ist, diese wichtige Sammlung fortzusetzen. An Material wird es ihm nicht fehlen. *Pevsner.*

G. Luckomskij, Andrea Palladio. (Schriften und Abhandlungen zur Kunst und Kulturgeschichte Bd. I.) Allgemeine Verlagsanstalt, München 1925.

Es bedeutet zweifellos einen instinktsichern Griff, heute überhaupt einmal über Andrea Palladio zu schreiben, denn es gibt weder eine umfassende wissenschaftliche — Fritz Burgers vorahnende Behandlung der Villen Palladios sei gern anerkannt —, noch eine populäre Übersicht über diesen wichtigsten oberitalienischen Architekten, den keiner seiner Genossen an Dauer und Größe des Einflusses erreicht. Allerdings, seit Ende des 18. Jahrhunderts, seit die hellenistische Romantik eine Purifizierung der Einzelform erstrebte, seitdem schweigen Zeit und Kunstgeschichte über Palladio.

Wir glauben, daß die Präzision und unauffällige Vollendung der palladianischen Gestaltung für das Heute nicht ohne Bedeutung sein wird. Die Zeit für eine weitumfassende Darstellung, die das Problem Palladio seiner Größe gemäß erfaßt, scheint uns gekommen, da außerdem in den letzten Jahren das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts uns vielfach nähergebracht und von falschen Vorurteilen halbwegs gereinigt wurde.

Luckomskij kann auf ungefähr zwanzig Seiten Text dem Problem Palladio natürlich nicht gerecht werden, obwohl sich denken ließe, daß man auch auf so engem Raum die Abgrenzung gegenüber seinen Zeitgenossen — Alessi, Vasari, Ammanati, Tibaldi — hätte deutlicher machen können. Zu wenig betont wird auch die größte Bedeutung Palladios: sein ungeheurer Einfluß auf England. Der Name von Palladios größtem posthumen Schüler: Inigo Jones, der für fast 200 Jahre der englischen Architektur das palladianische Profil gab, bleibt unerwähnt, zugunsten nebensächlicher Erscheinungen.

Die vierzig Abbildungen enthalten manche Neuaufnahmen, vorab der Villenbauten, die äußerst dankenswert sind, nur sind sie, gegenüber dem Format des Buches zu klein und manchmal undeutlich (ein Fehler, der im 2. Bd. der gleichen Sammlung in G. F. Hartlaubs „Geheimnis Giorgiones" vermieden wird), trotzdem füllt das Buch vorläufig eine empfindliche Lücke. Eine Literaturangabe wäre bei einer Neuauflage allerdings unumgänglich! *Giedion.*

Hugo Hantsch, Jakob Prandtauer, Wien, Krystall-Verlag. 1926.

Jakob Prandtauer, der Erbauer des jedem Barockfreunde bekannten Stiftes Melk, war im September des vergangenen Jahres 200 Jahre tot, ohne daß er bis jetzt eine gesonderte kunstgeschichtliche Betrachtung gefunden hätte. So erscheint die fleißige Arbeit von Hugo Hantsch durchaus motiviert, — eine der vielen verspäteten Würdigungen, die die Kunstgeschichte unserer Zeit den verkannten Barockmeistern zuteil werden läßt. Wie fast alle Monographisten überschätzt m. E. auch Hantsch wohl seinen Meister, wenn er ihn mit Hildebrandt, Fischer v. Erlach und Pöppelmann in eine Reihe stellt. Immerhin ist er sicher mehr als der zuverlässige Handwerker, der die genialen Ideen hinter ihm stehender anderer Architekten ausführt, als der er lange gegolten hat. Kloster Melk, Krone seines Schaffens, wird ausführlich analysiert, die einzelnen Etappen seiner Entwicklung archivalisch belegt. Ebenso die zahlreichen anderen österreichischen Klosterbauten St. Florian, Kremsmünster, Herzogenburg und andere, an denen Prandtauer mehr oder weniger führend mitgewirkt hat. Das Schwer-

gewicht des Buches liegt weniger in der stilkritischen Analyse, als in der Entwicklung des Historischen und Darlegung der Arbeitsweise gerade dieses Typus des Barockkünstlers, der die Funktion des Architekten in unserem Sinne, die des Handwerkers und gleichzeitig die des Bauunternehmers in seiner weitverzweigten Tätigkeit zu vereinen gewußt hat. *Paul Zucker.*

Heinrich Schwarz, Salzburg und das Salzkammergut. Eine künstlerische Entdeckung in 100 Bildern des XIX. Jahrhunderts. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien 1925.

So unscheinbar der Titel des Buches ist, kommt diesem gleichwohl für die Aufhellung der Geschichte der österreichischen Landschaftsmalerei (als eines Zweiges der deutschen Malerei) grundlegende Bedeutung zu, indem es deren bisher unbeachtete, nach Deutschland hinübergreifende Wurzeln bloßlegt und so erst die Entwicklung, die die Landschaftsmalerei im Österreich des 19. Jahrhunderts erfahren hat, verständlich macht. Nach den ebenso anschaulichen als überzeugenden Darlegungen des Verfassers nimmt sie ihren Ursprung im Salzburgischen, wo deutsche Romantik (mit Ferdinand Olivier als ihrem Haupt, seinem Bruder Friedrich, Schnorr von Carolsfeld, J. Chr. Erhard, L. Richter u. a.) ihre realistisch gesehenen, wenn auch oft gegenständlich-sentimentalen Bilder schafft, die der barocken, italo-österreichischen Vedutenmalerei ein Ende bereiten. Durch die Rückkehr zur Realität ist die Vorbedingung zu der objektiveren (durchaus unsentimentalen) Landschaftsmalerei der Waldmüller und R. v. Alt gegeben, zu deren optischem Erlebnis die im Gegensatz zu der zeichnerisch-linearen Art der Olivier und Schnorr rein malerisch aufgefaßten Ansichten der August Heinrich, J. Chr. Erhard, J. A. Klein überleiten. *Poglayen-N.*

Adolf Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz. Bd. I Graubünden, Bd. II St. Gallen, Appenzell, Thurgau. Berlin, bei E. Wasmuth A.-G. 1922 und 1923.

Da, mit Ausnahme des Bürgerhauses, die Festlegung und Inventarisierung des schweizerischen Kunstbesitzes gegenüber den Nachbarländern noch sehr im Argen liegt, so erfordern Publikationen, die den schweizerischen Bestand an kunstgeschichtlichen Werten der weiteren Wissenschaft übergeben, besondere Aufmerksamkeit.

Unter dem Titel „Kirchliche Baudenkmäler der Schweiz“ hat Adolf Gaudy bis jetzt in zwei vom Verlag Wasmuth in ganz vorzüglicher Weise ausgestatteten Bänden das Material der östlichen Kantone auszubreiten versucht.

Seit den „historisch-antiquarischen Forschungen“ Nüschelers über die Gotteshäuser der Schweiz (1864), die, knapp und vorzüglich gesichtet, das Material gleichsam ohne jedes Hilfsmittel aufreihten, sowie den Arbeiten Rahns im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts, ist kein zusammenfassendes Werk über die kirchliche Baukunst der Schweiz erschienen (Fritz Gysi, 1914, behandelt nur kurz den Barock). Das heißt, es fehlt eine Zusammenfassung, seit die kunstgeschichtliche Forschung überall ins Detail stieg. Vorab muß gesagt sein, daß Gaudy eine solche Zusammenfassung in den vorzüglich ausgestatteten Bänden leider in keinem irgendwie hinreichenden Sinn erreicht.

Graubünden, dessen Täler und hohe Berge die schönsten Kurven und sanftesten Hänge der Schweiz tragen, ist keineswegs ganz von Kunst entblößt. Es handelt sich um ältesten Kulturboden.

Chur wird um die Mitte des 5. Jahrhunderts bereits als Bistum erwähnt, Disentis, am Fuß des Lukmanier- und Oberalppasses, anfangs des 7. und St. Johann im Münstertal, dessen große Bedeutung für die karolingische Baukunst durch die Forschungen von Zemp festgelegt wurde, anfangs des 8. Jahrhunderts gegründet. — Überall wachsen in den Bündner Tälern kleine romanische Kirchen flachgedeckt, gewöhnlich einschiffig mit drei Apsiden: romanisch bis ins 15. Jahrhundert! — Am schönsten, und besonderer Beachtung wohl wert, erscheinen die hölzernen Turmhauben und Glockenstuben. Diese beherrscht die bäurische Kunst, gewöhnt an großzügige Stall- und Tennenbauten, bis zur Grazie. — Es wäre zu bedenken und auszuführen wie die festungshafte romanische Kunst durchaus im Stil und Ausdruck zusammengeht mit den in diesem Klima ganz kleinfenstrigen und — etwa im Engadin — kirchenmauerstarken Bauernhäuser. Man müßte dem Problem einmal nachgehn wie die sogenannte Heimatkunst gewöhnlich größerer Formulierungen nicht fähig ist, und eine an ganz anderm Ort entstandene Form fertig übernimmt, sie allerdings aber länger beibehält — wie hier die Romanik —, sobald sie mit den Gesetzen des Bodens übereinstimmt.

In über vierhundert Abbildungen breitet Gaudy das Material aus. Gern anerkannt seien die zahlreichen Grundrisse und Schnitte, verworfen die unsachlichen Bleistiftskizzen und erwähnt die eifrige Sammeltätigkeit. Aber sowohl im ersten wie im zweiten Band geschieht diese Tätigkeit ohne eigentliche Organisation, das heißt Nebensächliches tritt vor bis zur Übermü-

dung und nimmt Wichtigem die Luft. So sei erwähnt, daß die Churer romanischen Portalfiguren, diese vielleicht interessantesten Statuen auf dem Weg von Toulouse nach dem Norden, von denen die Literatur erst durch Beenckens Abbildungen richtig informiert wurde, bei Gaudy durchaus oberflächlich reproduziert werden und dafür nebensächliche Details an ihre Stelle treten.

Das Bündner Gebiet ist auch in seinen entlegenen Talschaften nicht ohne verborgene Schätze. Dazu gehört der Hochaltar von Tinzen, aber Gaudy weiß in der Erläuterung seiner Abbildung nicht mehr davon zu berichten, als Nüscheler vor mehr als sechzig Jahren (vgl. Nüscheler, Gotteshäuser d. Schw. 1864, pg. 109). Daß dieser „reiche, spätgotische Hochaltar" nicht nur „ein" Hochaltar, sondern das Hauptwerk des Bibracher Schnitzers Jörg Kändel ist und die Inschrift „Jörg Kändel. Mäuller. 1531. 1535." trägt, das hätte Gaudy bei Julius Baum (Monatsh. f. Kunstwisssenschaft 1916, pg. 420) nachlesen müssen. Leider zeigt sich auch an andern Stellen eine Nichtbeachtung wissenschaftlicher Resultate.

Das Gebiet des zweiten Bandes — St. Gallen, Appenzell, Thurgau — umfaßt gleichfalls ältestes Kulturland. Auch hier ergibt sich als bedeutendste Kunstperiode: die karolingische. Ihre Resultate sind bekannt. Die architektonischen Überreste dieser Zeit entsprechen allerdings nicht ihrer großen Bedeutung, am wichtigsten: die Othmarskrypta der Kathedrale von St. Gallen.

Erst der Spätbarock des 18. Jahrhunderts vermag wieder entscheidende architektonische Impulse in dieser Landschaft auszulösen. Pfävers im Rheintal ob Ragaz, Schännis, die Karthause Ittingen geben einzelne, ungenügend bekannte Stationen. Den großen Mittelpunkt aber bildet die Kathedrale von St. Gallen.

Diese wäre in der ganzen Herrlichkeit ihrer Raumperspektiven darzustellen gewesen, denn es gibt wenig und vor allem schlecht zugängliche Aufnahmen (Fäh), die halbwegs den Eindruck vermitteln. Die Lücke auszugleichen wäre die Aufgabe Gaudys gewesen. Und er bringt es tatsächlich fertig, vom inneren Raumeindruck ein einziges, undeutliches, halbseitiges Bild zu reproduzieren. Von dem vielleicht schönsten Chorgestühl des Rokoko — das übrigens nicht wie Gaudy schreibt von Johann, sondern von Joseph Anton Feichtmayr ist — erscheint eine halbseitige, abscheulich mit Lichthöfen durchsetzte Aufnahme. Die Beichtstühle, gleichfalls von Josef Anton Feichtmayr, sowie das Chorgitter sind bereits bei Popp (Bauformenbibliothek, 1913) mit den gleichen Beispielen, nur mit dem Unterschied, daß sie dort richtig bezeichnet und datiert sind, veröffentlicht. Von den Aufnahmen der Außenseite müßte leider die gleiche Unzulänglichkeit konstatiert werden. Was die architektonische Analyse anlangt, so steht sie auf keinem bessern Niveau. Es wäre besser gewesen, Gaudy hätte mit einigen Worten die Bedeutung der Kathedrale innerhalb des südwestdeutschen Barocks, ihre Zusammenhänge mit Weingarten, Wiblingen, Ottobeuern klargelegt, als in einer Art Baumeisterkritik „von den zu nahe beieinander liegenden und fast zu gewaltigen Fenstern" zu sprechen oder die eng zusammengerückten Türme allein aus der Örtlichkeit zu erklären, denn die große Durchlichtung des Raumes wie der Hochdrang eng zusammengerückter Türme sind ganz allgemeine Stileigentümlichkeiten des Spätbarock. Es ist bezeichnend, daß Pfeiffers grundlegender Aufsatz über die Vorarlberger Schule (Württ. Vierteljahrhefte f. Landesgeschichte 1904) nicht erwähnt wird. —

Die Aufnahmen — dies gilt für den zweiten Band noch mehr, als für den ersten — sind vielfach unzulänglich. Anstatt an nötiger Stelle ins Detail zu gehen, füllt Gaudy das Buch mit künstlerisch belanglosen und manchmal gänzlich verrestaurierten Beispielen. Immer wieder trifft man Aufnahmen, die entweder schief oder von der Empore aus aufgenommen sind und den Raum gleichsam in der Luft hängen lassen. Viel wichtiger als technische Mängel aber zeigt sich bei vielen Aufnahmen die Ratlosigkeit, wo man den Apparat hinzustellen habe, um Wiedergaben zu erhalten, die bei einem Bauwerk das Wesentliche klarstellen. Bei einem monumentalen Werke wie diesem genügen nicht zufällig vorhandene und vielfach für ganz andere Zwecke berechnete Vorlagen.

Der Textteil, die ganze Anlage der Bände, ist schwerfällig und veraltet. Ein derartiger Stoff sollte eine allgemeine Einleitung erhalten und im Anhang die einzelnen Abbildungen belegen. Ein Literaturverzeichnis von so bedauerlicher Dürftigkeit ist unbrauchbar. Angebracht wäre auch eine Karte, die die behandelten, dem weitern Kreis vielfach unbekannten Örtlichkeiten verzeichnete. — Das allgemeine Niveau, das heute die Kunstwissenschaft erreicht hat, müßte bei einem Bearbeiter derartiger Themen selbstverständliche Voraussetzung sein. Leider fehlt von diesem Niveau jede Spur. Dies ist um so bedauerlicher, als es sich um eine fast repräsentative Wiedergabe schweizerischen Kunstbestandes handelt! Schon Rahn, der unermüdliche Vorarbeiter der schweizerischen Inventarisation, spricht davon, wie in der Schweiz die Kunst durch die Natur — und manch-

mal sehr mit Unrecht — bedrängt werde. Publikationen, wie die vorliegende, werden das Vorurteil über die Kunstlosigkeit der Schweiz leider nicht beheben. *Giedion.*

Martin Kießling: Ostmarkbauten. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Eine bewußte Siedelungspolitik hat in Frankfurt a. d. Oder, in einer nicht gerade vom Himmel gesegneten Umgebung, einen großen Teil der Stadt erweitert. Frankfurt ist die typische Kolonialsiedelung inmitten einer slawischen Gegend, genau nach dem rechteckigen Castrum-Schema aller deutscher Kolonialstädte im Slawenland angelegt. So ließen sich die neuen Quartiere der „Siedelungsgesellschaft Ostmark", die mit Unterstützung der Reichsbahn arbeitet, ohne weiteres mit dem Stadtorganismus verbinden. In der Stadt wurden Baulücken ausgefüllt, neue Straßen angelegt, vor der Stadt auch eine Gartensiedelung. Die dort ausgeführten Bauten publiziert der Architekt Martin Kießling in einem großen Bande. Man muß zugeben, daß bei der durch die Kargheit der Mittel gegebenen Zurückhaltung der Formen eine durchaus anständige und gewissenhafte Arbeit geleistet wurde, die vor allen Dingen von aller falschen Romantik und Pseudobauernpoesie, die sich nur allzu leicht in den Siedelungen breitmacht, völlig absieht. Die Arbeiten des Architekten, der hier im wesentlichen städtebaulich gearbeitet hat, dürften für so manche andere Siedelung vorbildlich sein.

P. Zucker.

A. E. Richardson und H. D. Eberlein: The Smaller English House of the Later Renaissance 1660—1830. Batsford, London. 25 s.

Der Festländer mag im elisabethischen Herrensitz und im Wohnhaus des 18. Jahrhunderts die beiden interessantesten Kapitel der englischen Architektur erblicken. Zwischen den beiden Stilen besteht freilich ein fundamentaler Unterschied. Die Tendenz des ersten geht aufs Malerische. Man erinnere sich, wie unregelmäßig die Fenster sind, wie pittoresk über die Wände verteilt und in was für chaotischen Klumpen sich die Kamine zusammenscharen. Im 18. Jahrhundert hingegen und nur während dieser Epoche manifestiert sich ein neues Bedürfnis nach bedeutsamen, schönen Verhältnissen, nach ruhiger Abgewogenheit. Es ist bekannt, daß damals auch die kleinsten Baumeister nach praktischen Proportionslehren arbeiteten, aber damit wird die Tatsache doch nicht ganz erklärt, daß sie von einem fast nie versagenden Sinn für musikalische Verhältnisse beseelt waren, und ebenso schwierig ist es, das rapide Verschwinden dieses Sinnes zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu erklären. Die Verfasser dieses Buches — Professor Richardson ist der Vorsteher der London School of Architecture, sein Mitarbeiter ein bekannter amerikanischer Architekt — vertreten die Auffassung, daß das englische dix-huitième, für die Baukunst wenigstens, schon 1660 beginnt und erst 1830 aufhört, eine Behauptung, die durch den Text wie den illustrativen Teil bewiesen wird. Es handelt sich in der Tat um eine erstaunlich einheitliche Tradition. Das Werk wird eröffnet durch eine kurze, aber anregende historische Einleitung, woran sich vier Kapitel schließen über die Entwicklung des Grundrisses, die Komposition, die verwendeten Materialien wie die handwerkliche Seite überhaupt und die modernen Verwendungsmöglichkeiten. Den 200 großen Reproduktionen hat Professor Richardson eine ganze Reihe von kleinen Skizzen beigegeben, die nicht bloß erstaunlich viel über die Proportionen, die Silhouetten, Details aussagen, sondern daneben noch einen bedeutenden kaligraphischen Eigenwert besitzen. Eine vorzügliche Publikation! *Bodmer.*

M. Dimand, Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien. Stilprobleme der spätantiken und koptischen Kunst. Herausgegeben vom kulturhistorischen Museum in Lund. Leipzig. J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 1924.

Der erste Fehler des Buches liegt im Titel. Der gewählte berechtigt zur Erwartung, daß 1. eine systematische Darstellung der Entwicklung der in den Textilien verwendeten Ornamentmotive geboten wird, und 2. die Gründe dieser Entwicklung zu klären versucht sind, die ebensowohl innerhalb dieser Handwerkstradition (wie jeder, nämlich auf Grund des unvermeidlichen Abschleifens der Motive) liegen werden, wie außerhalb. Damit sind selbstverständliche Voraussetzungen genannt: das erhaltene Material muß in weitestgehendem Umfange durchgearbeitet sein und herangezogen werden, es muß zeitlich annähernd geordnet sein; andererseits muß der im Augenblicke des Entstehens des behandelten Kunstgebietes lebendige Ornamentschatz, also die Quelle der neu sich bildenden Tradition dem Verfasser — soweit es der Stand der Wissenschaft zuläßt — bekannt sein und dem Leser ausgebreitet werden. Dagegen wird jeder Einsichtige es dem Verfasser gern erlassen, für die Motive den Stammbaum bis in die Vorzeit vorzutreiben; es kann schließlich nicht immer bei der Erschaffung Adams begonnen werden. Was Dimand hier vorlegt, sind höchstens Materialien zu einer Geschichte usw., in die

sehr vieles aufgenommen ist, was mit der Ornamentik der Wollwirkereien in ganz losem oder in gar keinem Zusammenhange mehr steht.

Es ist schon bedenklich, daß der Verfasser erst auf S. 28 von im ganzen 73 Textseiten auf sein eigentliches Thema zu kommen beginnt. Einer einleitenden Übersicht über die bisherige Literatur folgen „die kulturgeschichtlichen Voraussetzungen“. Die Skizze enthält überwiegend für das Thema Überflüssiges. Oder hat es z. B. irgendeine Bedeutung, daß zu den Volksgöttern im alten Reiche „Bes, Toeris und Pateke, Zwerggestalten“ gehörten (6), oder daß König Menander von Baktrien (1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Ch.!) zum Buddhismus übertrat (7), oder daß der hl. Pachomius bestimmte, daß die Mönche den saidischen Dialekt der koptischen Sprache kennen müßten (8)? Was man aber einleitend zu hören verlangen kann, Nachrichten über die Verhältnisse der Menschen, die gewirkt haben, über die national-ökonomische Seite der Textilerzeugung hört man nicht, über ägyptische Handelsbeziehungen einiges wenige. Da es eben für die Arbeitsweise des Verfassers charakteristisch ist, erwähne ich, daß auch hier wieder zwischen Wichtigem und Bedeutungslosem nicht unterschieden ist. Es ist doch vollkommen gleichgültig, daß Syrien als Durchgangsland für den Welthandel schon in der Zeit der Phöniker bekannt war (9), und daß etwa Palmyra ein Handelszentrum war, und was sollen die Auseinandersetzungen über den indischen Handel, wenn er aus „Perlen, Edelsteinen und Tieren“ bestand (10)?

Es folgt „die Entwicklung der Gewandverzierung“ (10—22), wobei auf einer Seite von der altägyptischen gesprochen wird, worauf die Libyer, Syrer, Phöniker und Chetiter aufmarschieren, auch Babylon und Assyrien nicht fehlen usw., so daß endlich auf S. 18 die christliche Ära und damit das zum Thema Gehörende erreicht ist.

Im ersten Abschnitt des Hauptteiles sollen die Stoffe mit figuralen Darstellungen betrachtet und soll auf die Stilwandlung von der reinen bildmäßigen Darstellung zum Ornament, gemeint ist: von der naturalistischen zur dekorativen Behandlung, eingegangen werden. Richtig wird zunächst auf den Zusammenhang der Textildekoration mit der der Mosaiken hingewiesen (28/29), und dann soll an einigen Beispielen der Figurenbehandlung die Orientalisierung und die Ausbildung des eigentlich koptischen Stils dargelegt werden. Ich kann auf Einzelheiten nicht eingehen, da das die Anzeige zum Umfange des Buches aufschwellen lassen hieße. Man müßte die vom Verf. angewendete Methode, das herangezogene und das fehlende Material umständlich behandeln. Hinzukommt, daß die Abbildungen zum Teil so mißlungen sind, daß sie eine stilistische Untersuchung nicht zulassen und man froh sein muß, wenn es einem gelingt, das Motivliche herauszubuchstabieren (z. B. Abb. 6, 20, 24). Nur einen Punkt will ich herausheben, da er den Lebensnerv einer Kunstgeschichte, die Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt, berührt: der Verf. würde den Stoff der Abb. 21 des Stiles halber etwa ins 6. Jahrh. datieren; da aber auf ihm Christusmonogramme in einer Form zu sehen sein sollen — ich kann es nicht nachprüfen —, die vorläufig anderweitig nicht so spät belegt werden könnten, setzt er ihn früher an. Wer den unbedingten Primat der Stilgeschichte einem so windigen Grunde gegenüber preisgibt, der hat noch nicht gelernt, daß er freiwillig die einzige Waffe hinwirft, die unserer Wissenschaft die Bahn öffnen kann, wo die unmittelbaren Datierungen fehlen. Ikonographische, nicht auf Fakten gestützte Gründe sind meistens Scheingründe, da man sich in der Regel im Zirkel bewegt. — Den Schluß des Kapitels bildet eine Erörterung von einer Seite über die Ikonographie der Darstellungen.

Es folgt der größte Abschnitt des Buches „Das Ornament“ (34—65) mit den Unterabschnitten 1. das geometrische, 2. das vegetabile Ornament. 1. hebt an mit A die Flächenteilung. Von 3¾ Seiten spricht eine knappe Seite von dem, was auf den koptischen Stoffen zu sehen ist. Sonst liest man Sätze, wie: „Die Ursprungsfragen der geometrischen Motive wie auch der Stilprinzipien wurden von Semper, Riegl, Hoernes und Capart von verschiedenen Gesichtspunkten aus behandelt“ (34) oder: „Bereits in der Zeit der ersten Dynastie findet sich in der ägyptischen Kunst eine Gliederung der Flächen durch wagerechte parallele Streifen (35)“. Man hört von Assyrischem, Chaldäischem, Chinesischem usw. Zuletzt erinnert sich der Verfasser, daß er doch eigentlich eine der klassischen Antike folgende Periode behandelt. Den Griechen wird zwar etwa zugebilligt, daß sie das Rautennetz als Gewandmuster kannten, aber es war beileibe keine griechische Erfindung, „sondern eine natürliche Fortsetzung der orientalischen Verzierungsart (37)“. Nichtsdestoweniger hängt aber das Rautennetz der christlichen Ägypter nicht etwa mit den (bösen) Griechen, sondern mit dem (guten) direkten orientalischen Einfluß zusammen. Achteinhalb Zeilen werden dann den Flächenteilungen der römischen Zeit gewidmet.

Ich bedauere formulieren zu müssen: das ist keine Wissenschaft, sondern das heißt,

mit einer Stange im Nebel herumfahren, und das, was zufällig an ihr hängen geblieben ist, einem mehr oder weniger erstaunten Publico vorführen. Man kann nur bedauern, daß so viel Fleiß verpufft wegen mangelnder Methodik und unter dem Zwang, eine a priori gesetzte Theorie beweisen zu müssen. Denn geht man dem Sinne der Darlegungen auf den Grund, so handelt es sich bewußt oder unbewußt darum, ja nicht diese spätägyptische Kunst als das zu begreifen, was sie nun einmal ist: als einen Teil der römischen Reichskunst (innerhalb deren die Orientalisierung zu begreifen wäre), sondern dieses Reich, diese gemeinsame Kultur soll negiert werden, und an die Stelle soll der Schemen „Orient" treten, herrisch wie ein Götze; je mehr Assyrien, China, Indien, desto besser. Daß diese Rückführungen gleicher Motive auf eine Quelle — dem Verfasser scheint nie ein Zweifel gekommen zu sein, ob nicht etwa Motive auch unabhängig voneinander entstanden oder gewandert sein können —, unter Heranziehung eines sehr geringen Materiales (und besonders unter Vernachlässigung der klassisch-archäologischen Literatur; man sehe nur daraufhin die benutzte an!) erfolgen, zeigt jede Stichprobe: man lese etwa auf S. 45 die neun Zeilen, die in grandioser Einfachheit das Motiv der verschlungenen Ovale auf die Chetiter zurückführen.

Ich darf wohl abbrechen. Welchen Gewinn etwa die orientalische Archäologie aus dem Buche ziehen kann, entzieht sich meiner Beurteilung. Derjenige, der sich wieder an die Aufgabe machen wird, die der Verfasser lösen wollte, wird sehen müssen, ob er das eine oder andere von dem Vorgebrachten brauchen kann. Da das Buch einmal da ist, wird man eben nach tauglichen Bausteinen suchen müssen; aber die Notwendigkeit seiner Drucklegung in dieser Fassung ist schwer einzusehen. Der Verlag hätte dem Buch einen besseren Eindruck sichern können, wenn wenigstens die Abbildungen den heutigen Anforderungen mehr entsprächen, und wenn er auf Durchsicht des Textes durch einen der deutschen Sprache völlig Mächtigen gedrungen hätte; so ist manches fast unverständlich geblieben.

Einen ausgezeichneten Abschnitt über die Technik der Wirkereien enthält das Buch; er stammt von einem textilsachverständigen Fräulein V. Sylwan. Da horcht man auf, denn auf diesen sechs Seiten spricht jemand, der etwas versteht und etwas zu sagen hat. Ein Satz, wie der ihre Darlegungen zusammenfassende, wiegt m. E. schwerer als sämtliche ihres Partners: „Die spätantike Wirkerei Ägyptens baut sich . . . hauptsächlich auf den alten Traditionen des Landes auf, aber zu der großartigen Entfaltung der Wirkerei kam es erst durch die hellenistische Organisation." *Berliner.*

G u s t a v E. P a z a u r e k: Möbelbeschläge aus Bronze und Messing. Aus den Sammlungen des Württembergischen Landesgewerbe-Museums in Stuttgart. Verlag von J u l i u s H o f f m a n n, Stuttgart 1923.

Auf 25 guten Lichtdrucktafeln ist hier gleichsam eine Musterkarte des Möbelbeschlags vom 16. bis zum 19. Jahrhundert gegeben. In einem mit 11 Textabbildungen versehenen Vorwort bietet der rührige und kenntnisreiche Leiter des Württembergischen Landesgewerbe-Museums einen geschichtlichen Überblick über die Entwicklung dieser Spezialität der Gelbgießer, Bronzearbeiter und Messingstanzer, die eine nicht unwesentliche, oft sogar entscheidende Rolle in der künstlerischen Ausbildung des Mobiliars gespielt hat.

Die Mappe ist gedacht als erste derartige Veröffentlichung des Museums, der weitere Publikationen bestimmter Stoffgruppen folgen sollen. Die Einleitung bringt, wie wir das von Pazaurek gewohnt sind, eine Fülle von wissenswerten Einzelheiten, in diesem Falle besonders aus der Spätzeit des 18. und aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Wenn Pazaurek aber zu Beginn des Vorwortes die im Stuttgarter Gewerbe-Museum beibehaltene, rein technologische Anordnung verteidigt, wenn er die sich heute in den Kunstgewerbe-Museen immer mehr einbürgernde Aufstellung nach kulturgeschichtlichen Geschichtspunkten als eine „Mode" abtut, so vermag ich ihm darin nicht zu folgen. Im Gegenteil, ich halte es für eine richtige und zwangsläufige Entwickelung, daß man im Laufe der letzten Jahrzehnte nach Möglichkeit versucht hat, über die für die große Mehrzahl der Besucher allzu öde Aufreihung der Gegenstände nach Stoffgruppen hinauszugehen. Die Begründung Pazaureks, „daß sich die Erzeugerkreise, welche Anregung wünschen, und für die solche Anstalten ja gegründet worden sind, das Material nicht erst mühsam in verschiedenen Räumen zusammensuchen müssen, sondern alles bequem und übersichtlich beisammenfinden", ist meines Erachtens nicht stichhaltig. Wie die Gemäldegalerien nicht nur für die Maler, die Skulpturensammlungen nicht nur für den Holzbildhauer und Steinmetzen da sind, so wenden sich auch die Kunstgewerbe-Museen in erster Linie nicht an die Zünftigen vom Fach, sondern an die Besucherkreise, die aus den Werken der angewandten Kunst rein künstlerische Anregungen und kultur-

geschichtliche Belehrung schöpfen wollen. Es wäre ein Rückschritt sondergleichen, wenn wir den technischen Bedingnissen den Vorrang vor dem geistigen Inhalt einräumen wollten; die Zeit, welche die Kunstwerke vergangener Zeiten lediglich als nachahmenswerte Vorbilder sammelte, ist Gott sei Dank und wohl für immer vorüber.

Doch diese Prinzipienfragen stehen hier nicht zur eingehenden Diskussion; nur die programmatische Bedeutung, die Pazaurek ihnen in seinem Vorwort gibt, forderte zu kurzer Entgegnung heraus. Über die Publikation selbst und ihre Einleitung wird man sich freuen, zumal sie vom Verlag Julius Hoffmann in gewohnt guter Ausstattung herausgebracht worden ist.

Robert Schmidt.

„Gläser der Spätzeit (um 1790—1850)", herausgegeben von Hermann Trenkwald. Mit 72 Abbildungen auf 44 Tafeln. Wien 1923, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Trenkwald, der Vizedirektor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, hat sich um die Erforschung der späten Glaskunst ein besonderes Verdienst erworben durch die prachtvolle Ausstellung, die er im Herbst 1922 in seinem Museum veranstaltet hat. Nie zuvor war es möglich, die einzelnen Gattungen der Gläser des Klassizismus, der Empire- und Biedermeierzeit in derartig großer Zahl und Güte beisammen zu sehen und zu studieren, wie bei dieser in der Hauptsache aus Wiener Privatbesitz zusammengebrachten Schau. In einem mit wünschenswertester Ausführlichkeit gearbeiteten wissenschaftlichen Katalog hatte Trenkwald damals dem genau beschreibenden Verzeichnis der über tausend Gegenstände eine vorzüglich orientierende, das Material nach künstlerischen und technischen Gesichtspunkten behandelnde Einleitung vorangestellt; 39 zum Teil farbige Abbildungen erhöhten den Wert dieses Kataloges. Doppelt dankbar müssen wir Trenkwald sein, daß er nun noch eine zweite Publikation jener ersten hat folgen lassen, die unter dem Titel „Gläser der Spätzeit" das künstlerisch Beste dessen im Bilde festhält, was nach Schluß jener Ausstellung wieder in alle Winde zerstob. Dieser Spätzeit der österreichisch-böhmischen Glaskunst konnte keine bessere Ehrenrettung zuteil werden. War bis vor kurzem das Sammeln von Biedermeiergläsern immer mit einer leisen Nuance mitleidiger Entschuldigung verbunden, so sehen wir jetzt, vor diesen hervorragenden Abbildungen, wieviel wirklich künstlerische Qualitäten in diesen Werken zierlichster Kleinkunst stecken, sehen, welche staunenswert mannigfaltige Technik in den Glashütten und Veredelungswerkstätten Böhmens während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Anwendung gelangten.

Die vornehme Kunst Mildners, die zierlichen Transparentmalereien Gottlob Mohns, die romantisch-hausbackenen Liebenswürdigkeiten seines Nachfolgers Kothgasser sind ebenso gut vertreten, wie die ganz vortrefflichen Glasschnittarbeiten dieser Zeit, deren Zuweisung an bestimmte Meister bisher nur in einigen Fällen (Biman, Gottstein u. a.) geglückt ist. Auch der glänzend gehandhabte Schliffdekor — mehrfach mit dem Schnitt am selben Stück zu feinster Wirkung verbunden — ist bestens veranschaulicht. Die verschiedenen Arten farbigen Glases (in der Masse gefärbt, überfangen, mit Silbergelb geätzt, gestrichen) werden in vorzüglichen Beispielen vorgeführt; den Abschluß macht eine Anzahl der heute besonders hochgeschätzten Hyalith- und Lithyalingläser.

So gibt die nur mit einem kurzen Vorwort versehene, schlicht-vornehm ausgestattete Mappe eine knappe, aber ausgezeichnet orientierende Übersicht über das Schaffen dieser erfindungsreichen und unendlich fruchtbaren Epoche. Besonders anerkennenswert ist die Auswahl und die tadellose technische Herstellung der Abbildungen, für die der Chef der Firma Lobmeyr, Stefan Rath und Prof. M. Powolny zusammen mit dem Herausgeber besorgt waren. Die handliche Mappe ist nicht durch wissenschaftliche Bearbeitung beschwert; wer diese wünscht, greife zu dem oben erwähnten Katalog der Ausstellung, auf den bei jedem einzelnen Bilde verwiesen worden ist.

Robert Schmidt.

Konrad Strauß, Kacheln und Öfen der Mark Brandenburg. Mit 265 Abbildungen auf 71 Tafeln und 3 farbigen Tafeln. I. H. Ed. Heitz, Straßburg. ℳ 25.—.

Als Heft 239 der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte" hat der unermüdliche keramische Forscher in weiterem Verfolg seiner Nachforschungen einen vorzüglichen neuen und die Sache erschöpfenden Beitrag zur Geschichte des Kachelofens in Deutschland geliefert. Auch die Abbildungen sind gut. Das Buch kann daher allen Museen und Sammlern zur Anschaffung nur empfohlen werden.

O. Riesebieter.

John Eimers-Hamburg, Die Werkstatt des Statius von Düren. Zeitschrift Nordelbingen, Bd. III, 1924, S. 133—277. Mit 101 Abbildungen. Verlag des Kunstgewerbemuseums der Stadt Flensburg.

Es ist das Verdienst dieser Arbeit, die als Dissertation von der Hamburgischen Uni-

versität angenommen wurde, das Problem des Statius von Düren zum erstenmal zusammenfassend behandelt zu haben. Die Literatur, die in der Einleitung referierend und kritisch besprochen wird, ist reich und beginnt schon früh. Als erster weist 1840 der Archivar Lisch auf Statius von Düren hin; urkundliches Material bringen zusammen Arndt 1881, Bremer 1887, Friedrich 1897, eine mehr kunsthistorische Behandlung des Ziegelmeisters finden wir bei Lübke, Hach und vor allen Dingen bei Sarre, der den Wismarer Fürstenhof publiziert. Zwei Ansichten der künstlerischen Herkunft stehen sich schon hier gegenüber. Die eine (besonders Sarre) wollen den Meister aus der gotischen Terrakottatradition des Nordens herleiten, während die anderen (Lübke) an oberitalienische Vorbilder für diese Terrakotten denken. Zuletzt hat sich im Jahrbuch 1916/19 des Museums für Kunst und Kulturgeschichte zu Lübeck Schäfer mit dem Meister befaßt.

Eimers versucht das gesamte Denkmälermaterial zusammenzufassen und damit den Umfang der Werkstattätigkeit festzustellen. Die frühesten urkundlichen Nachrichten über Statius von Düren weisen nach Mecklenburg, wo an den Schlössern zu Wismar und Schwerin Terrakotten des Meisters zur Anwendung gelangten. Diese Neu- und Umbauten des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg mit ihrer straffen Renaissancegliederung zogen weitere Bauten nach sich: so kamen Terrakotten nach Schloß Bützow und nach Gadebusch. Reich ist noch heute der Besitz Lübecks, in dessen Mauern der Werkstattbetrieb sich befand, an Terrakotten des Statius von Düren. Die ersten Terrakotten wurden hier 1550/51 für das Mühlentor geliefert, das älteste unter den vielen Privathäusern mit Terrakottaschmuck steht am Marienkirchhof, die späteste Datierung, 1571, finden wir an einem Hause an der Ostseite des Burgtores. Weiter sind die Terrakotten ausgeführt nach Stralsund (Alter Markt 11, Jakobiturmstraße 32), Flensburg (heute im Museum), Wismar (Borstraße 11, Altwismarer Straße 13/15), Kiel (heute im Museum).

Der weitverstreute Denkmälerreichtum beweist uns, daß die Produktion dieser Werkstatt, der seit 1551 vom Rat der Stadt Lübeck auf der „Pepermole" in der Vorstadt St. Lorenz eine Ziegelei zur Verfügung gestellt wurde, eine außerordentliche gewesen sein muß, und daß sie mindestens zwei Jahrzehnte hindurch das norddeutsche Gebiet mit Terrakotten versorgte. Als frühesten Beleg für die Tätigkeit des Statius von Düren weist Eimers das während des 30-jährigen Krieges zerstörte Schloß Bothkamp in Holstein nach, das sich Johann Rantzau — eine der interessantesten Condottierigestalten Norddeutschlands — sicher noch vor 1547 erbauen ließ. Und hier haben wir auch den Schlüssel zu der Terrakottaarchitektur des Statius von Düren zu suchen. Zeitgenossen rühmen den „italienischen" Bau und ähnlich wie (vielleicht sogar in Anlehnung an) das Schloß Neuburg am Inn, das der Feldmarschall Graf Nikolaus von Salm restaurieren ließ, ließ Johann Rantzau dieses Schloß im Norden bauen, das leider 100 Jahre später der Zerstörung zum Opfer fiel. Einige Terrakottasteine, die sich noch heute an Bauernhäusern in Kirchbarkau eingebaut finden, sind für uns der einzige Beweis der Anwesenheit des Statius von Düren.

Der Ornamentschatz der Werkstatt ist so reich und in sich dabei so gegensätzlich, daß wir mehrere künstlerisch durchaus selbständige Meister annehmen müssen; deutlich schließen sich zwei Meister an die süddeutsche Frührenaissance der Kleinmeister an, während ein dritter Meister aus der niederländischen Ornamentik des für den Norden so wichtigen Floriskreises herzukommen scheint, und endlich ein vierter Meister eine mehr volkstümliche Note vertritt, die an Kuchenmodel der Zeit erinnert. Ob einer von diesen stilistisch sicher zu trennenden Meistern jener urkundlich erwähnte Statius von Düren gewesen ist oder ob wir nicht vielmehr in Statius von Düren lediglich einen jener Unternehmer der Renaissance zu erblicken haben, das vermag die heutige Forschung noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Die Erkenntnis jedoch, daß keiner der unterscheidbaren Meister eigentlich dominiert, scheint nach Eimers die Ansicht, die in Statius von Düren den Unternehmer sieht, zu stützen. Selbst dann aber ist es das bleibende Verdienst dieses Meisters, daß er sich für die Renaissanceornamentik im Norden eingesetzt hat. Sein mittelbarer oder unmittelbarer Einfluß zeigt sich daher in der ganzen norddeutschen Terrakottaarchitektur. Der Einfluß ist in Lüneburg zu spüren (über die Streitfrage, ob Lüneburg oder Lübeck zuerst Terrakotten im Sinne des Statius von Düren besaßen, vgl. Cicerone 1923, S. 90, und Cicerone 1923, S. 1067), bei den Denkmälern der Schlösser Dargun und Ulrichshausen handelt es sich möglicherweise um Arbeiten der Lübecker Werkstatt, wenngleich Glasurspuren noch dagegen zu sprechen scheinen. Die Architekturen von den Schlössern Freienstein, Horst und Küstrin schließen sich in ihren Einzelformen auf das engste an Statius von Düren an. Einen bodenständigen Werkstattbetrieb vermochte Eimers in Kiel festzustellen, wo ihm archivalisch der Nachweis eines Ziegelmeisters

Oleff gelang, der bis 1598 Terrakotten unter dem nachwirkenden Einfluß des Statius von Düren herstellte. Nur die reizvollsten, immer farbig glasierten Terrakotten in Rostock sind von der Lübecker Werkstatt unabhängige Erzeugnisse, sie sind zugleich der Höhepunkt norddeutscher Terrakottaplastik der Renaissance. Der ergebnisreichen, auch in der Form ansprechenden Arbeit, der noch ein aus redaktionellen Gründen ungedruckt gebliebener kritisch-wissenschaftlicher Typenkatalog hinzugefügt war, sind 101 gute Abbildungen beigegeben, die ein eindrucksvolles Bild von der norddeutschen Terrakottaplastik geben. Leider verstarb nach langem schwerem Leiden der Verfasser in dem Augenblick, als der Band Nordelbingen das Ergebnis seiner Forschung uns vorlegte. *Alfred Rohde.*

Joseph Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit. Verlagsanstalt Tyrolia. Innsbruck-Wien 1926. 490 Seiten. 370 Abbildungen.

Eine bequeme Übersicht über die kirchlichen Gewänder, Geräte und Möbel, die die wichtigsten Typen derselben seit 1500 vorführen würde, war längst ein Bedürfnis. Der Verf., der jahrelang im deutschösterreichischen Denkmaldienst tätig war, versucht auf Grund gediegenster Literaturkenntnis diesem Mangel abzuhelfen. Seinen Stoffkreis beschränkt er gemäß dem Titel darnach, wie weit die einzelnen Gegenstände mit dem Kultus der katholischen Kirche — das Gebiet anderer Konfessionen wird nur gestreift — zusammenhängen, so daß naturgemäß z. B. die Paramente weit ausführlicher hervortreten als die Gobelins, oder die Kelche und Monstranzen genau behandelt, die Gitter nur gestreift werden.

Vielfach scheint das Werk nur eine Übersicht der bisherigen Ergebnisse; vergleicht man jedoch die benützten Werke, wie Falkes Kunstgeschichte der Seidenweberei, so erkennt man, daß bei Falke die ganze Fülle der verschiedenen Seidenstoffe ziemlich lose ausgebreitet erscheint, während Weingartner nur die Grundzüge der Entwicklung der einzelnen Formen darstellt. Alles ist diesem einen Ziel untergeordnet, sogar im Gegensatz zur großen Menge der gegenwärtigen Kunstliteratur die Deutung der Formen und ihres Wandels auf ein Mindestmaß beschränkt. Der Verfasser hat naturgemäß dort, wo es an irgendwie bearbeitetem Material gefehlt hat, die Mühe nicht gescheut, diese Bearbeitung selbst vorzunehmen. Besonders für die beiden Kapitel, die den Stilwandel an den kirchlichen Metallgeräten schildern, wie gotisch-architektonische Formen in ornamentale Spätrenaissanceformen übergeführt werden, die dann im Barock den letzten Rest architektonischer Gestaltung verlieren, wird jeder Kunsthistoriker dem Verfasser dankbar sein.

Man wird diese Art, des Stoffes Herr zu werden, nur als „Formgeschichte" bezeichnen können; ein Gedanke, den Max Dvořák, dessen Schüler bekanntlich Weingartner ist, einst in den „kunstgeschichtlichen Anzeigen" aussprach: es wäre nötig, in der Kunstgeschichte z. B. ein Corpus der verschiedenen Grundformen des Faltenwurfes zusammenzustellen, ein Gedanke, der den Methoden der Urkundenforschung Sikkels nachgebildet ist, die einzelne Schriftzeichen oder Worte als Kennzeichen der „Kanzleimäßigkeit" und damit der Herkunft der Urkunde beachtet und sammelt, scheint hier auf einem bisher wegen seiner Unpersönlichkeit besonders schwer erfaßbaren Gebiet der Kunstgeschichte verwirklicht. Der Leser wird die Selbstzucht und Klarheit des Verfassers, der in vielseitiger aufreibender Tätigkeit steht, ebensosehr bewundern wie der Fachgenosse die Verarbeitung des reichen Materials. *E. Klebel.*

P. A. J. Moojen, Kunst op Bali. Den Haag, Verlag Adi Poestaka. 1927.

Der holländische Architekt P. A. J. Moojen, der jahrelang in niederländisch-indischen Diensten das Ressort „Denkmalschutz" bearbeitet hat, legt über die Baukunst auf Bali ein Werk von 187 Seiten Text und 206 Abbildungen vor. Er beklagt im Vorwort, wenn auch in verdeckten Wendungen, daß nach dem Erdbeben von 1917 die baulichen Verwüstungen noch keineswegs beseitigt seien, und daß für die Erhaltung des Bestehenden keineswegs getan würde, was zu tun erforderlich wäre und auch verrichtet werden könnte, da unter den einheimischen Steinmetzen noch immer hinreichend geschulte Arbeitskräfte vorhanden seien. Auch aus anderen Bemerkungen des Werks entnimmt man, daß der Verfasser mit seiner warmen Zuneigung für die Baukultur auf Bali bei den niederländischen Behörden nicht immer das erwünschte Verständnis gefunden habe, und daß alles in allem auf Bali nicht mehr viel zu retten sei. Was Bali baukünstlerisch war, und was sich aus den verfallenen Denkmälern herauslesen läßt, das legt Moojen dann in einzelnen Kapiteln nieder, die von den geschichtlichen Einflüssen, den religiösen Grundlagen, der Gesellschaftsordnung ausgehend, die Vorschriften beim Bauen, die Dorfanlage, die Gemeinschafts- und Fürstengebäude, die Tempel und Pfor-

ten, die Erotik der skulpturalen Figuren, das Grundsätzliche der indonesischen Backsteinbearbeitung behandeln. Wie Moojen feststellt, ist Bali als kulturelles Ganzes eine der letzten kulturellen Gesittungseinheiten, und dem trägt seine Darstellung insofern Rechnung, als sie beständig Linien und Beziehungen nach allen Richtungen absteckt, also nicht nur im beschränkten Geviert einer einzigen Betrachtungsdisziplin bleibt: Ethnographie, Religionskunde, Soziologie und Kunstlehre, das alles fließt hier zu einem breit angelegten, tief ausgedeuteten Bilde der Bauleistung dieser Inselleute zusammen. *F. M. Huebner.*

Eckart v. Sydow: Kunst und Religion der Naturvölker. Verlag Stalling, Oldenburg. 1926. 240 Seiten, 55 Abbildungen im Text, 83 Tafeln.

Der Verfasser, dem wir bereits eine ganze Reihe kostbarer Werke über die primitive Kunst verdanken, legt uns hier ein mit großer Sorgfalt ausgewähltes Bildmaterial vor, dem auch eine größere Anzahl von Mythentexten, Gebeten, Ritualberichten usw. beigefügt sind. Auch eine „allgemeine Einführung" versorgt den Leser mit Angaben, die ihn sicherlich die anfängliche Fremdheit diesen elementaren Werken gegenüber bald überwinden helfen werden. Die primitive, naturvölkische Kunst ist heute keine nur fachliche Angelegenheit mehr. Je mehr ein in technisierten, mechanisierten Formen lebendes Großstädtertum sich in brutalen Banalitäten oder auch blassen Überkultiviertheiten erschöpft, um so mehr ist es nötig, auf die instinktsicheren, wirklich dem „Ursprunge" nahen Werke der Frühzeit zu verweisen. Dieses Buch wird sicherlich manchem Unverdorbenen und Unvoreingenommenen die Augen öffnen über Weg und Wandel der Kultur und ihn eine Stellung einnehmen lehren, die sich vielleicht weniger mit Worten präzisieren läßt, als vielmehr in einer tiefen, vollen Bejahung der primitiven Kunst zum Ausdrucke kommt.

Was die Deutungen anbetrifft, die E. v. Sydow den Mythen, Kulten, Bildwerken gibt, so würde der Verfasser sicherlich zu schärferen und ergebnisreicheren Fassungen gekommen sein, wenn er unsere Begriffe „statische" und „dynamische Kunst", „subjekt-adäquate" und „objekt-adäquate Gestaltung" in Anwendung gebracht hätte. Für das Verständnis der Mythologie aber wäre eine Berücksichtigung des „Gesetzes vom subjektiv-objektiven Parallelismus" (Danzel: „Magie und Geheimwissenschaft") unerläßlich. Die Fortschritte der Völkerpsychologie der letzten Jahre haben uns hier unverlierbare Einsichten geschenkt. Vielleicht berücksichtigt der Verfasser des sonst trefflichen Buches diese Hinweise in einer späteren Auflage. Wir stehen aber nicht an, dem Werke die Beachtung zu wünschen von insbesondere alle denen, die den Ernst unserer heutigen kulturellen Situation erfaßt haben. *Th.-W. Danzel.*

Kabuki, The Popular Stage of Japan. By Zoë Kinkaid, London (Macmillan, London 12 s).

Ein Buch wie dieses über Kabuki, das japanische Volkstheater, hätte schon längst geschrieben werden sollen. Aus nicht ganz leicht zu verstehenden Gründen wandte sich bisher das Interesse des Europäers ganz nur jenem andern japanischen Theatertyp, dem aristokratischen und archaischen Nō zu und ließ Kabuki eine terra incognita sein. Dieses gründliche und vorzüglich geschriebene Werk, die Frucht eines über zehn Jahre langen Japanaufenthaltes und intimen Verkehrs mit der dortigen Theaterwelt, ist in erster Linie für die Freunde und Kenner der Bühne und ihrer Geschichte gemeint, wird aber auch den Freunden fernöstlicher Kunst sehr willkommen sein. Der Sammler von japanischen Holzschnitten wird hier fast alles finden, was er zu wissen wünscht über die Danjuros und andere große Schauspieler Kabukis, die ihm auf den Schöpfungen der Holzschneider entgegentreten. Als Literatur mag Kabuki weniger wertvoll sein als die Nō-Stücke oder, vorsichtiger formuliert, beide Literaturen sind dem abendländischen Verständnis gleich weit entrückt, aber als Bühnenkunst muß Kabuki, nach dem Text und den vorzüglichen Photos dieses Buches von berühmten Schauspielern und Glanzsituationen, ähnlich große Genüsse vermitteln wie die besten japanischen Holzschnitte.

Kabuki besitzt jahrhundertalte, getreu von Generation zu Generation vererbte Konventionen, darunter zum mindesten zwei, die das europäische Theater eben erst entdeckt hat. Es ist das die Drehbühne, die erlaubt, während dem das Spiel noch im Gang ist, neue Szenen vorzubereiten, und die Verlängerung der Bühne in den Zuschauerraum, im Japanischen „Hanamichi", „Blumenweg", genannt. Dieses unentbehrliche Requisit ermöglicht einen erstaunlichen Reichtum an Auftritten und Abgängen, theatralischem Pomp und festlichen Prozessionen und bringt die Zuschauer in die engste Berührung mit dem Spiel und den Spielern. Einmal kommen fröhliche Hofleute darüber gestürmt, ein andermal Priester gezogen in steifem Brokat, unter feierlichem Gesange einem goldenen Bühnentempel entgegenschreitend, oder langsamen, gemessenen Schrittes, das Haupt

gesenkt, die Arme verschränkt, tritt ein unglücklicher Liebhaber ab und erlaubt so dem Publikum, seine Kunst bis zur Sättigung zu genießen. Eine stehende und außerordentlich vielseitige Figur ist der „Kurombo“. Ihm ist das glatte Arbeiten der Vorstellung anvertraut. Sein Auge hat auf Hunderte von Details zu achten, doch bleibt er in seinem schwarzen Kleide und dem das Gesicht verdeckenden Lappen auf und hinter der Bühne die allerselbstloseste Persönlichkeit. „Er hält ein Stück Silberpapier an einer langen Stange, und ein Fisch zappelt vor den Augen des Publikums. Er versteckt sich hinter einem Bambusdickicht und bewirkt, daß die Wedel im Windsturm hin und her schwingen.“ Er macht, daß die Schlangen gehörig über die Bühne gleiten, die Katzen und Ratten im rechten Moment erscheinen. Kriechend begleitet er einen Knabenschauspieler auf die Bühne, überwacht seine Bewegungen und gibt ihm das Stichwort. Kakubi ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts von einer Ritualtänzerin gegründet worden. Nach einiger Zeit dann wurden die Frauen von der Bühne verbannt, und heute werden ihre Rollen von Männern gespielt. Die Frauendarsteller oder „Onnagatas“ werden von ihrer zartesten Jugend an im Theater und außerhalb des Theaters zur Nachahmung der feinsten Nuancen der weiblichen Bewegung erzogen und erreichen darin, wie die dem Buche beigegebenen Photos beweisen, eine fast unbegreifliche Vollkommenheit. Sehr interessant für den Freund japanischer Holzschnitte ist der Abschnitt über die Schminkkunst, eine wahre Wissenschaft. „Starke und mutige Krieger, die in die Hände ihrer Feinde gefallen sind, haben Grau auf dem Kinn, rote Lippen mit weißen Rändern, breite von den Augen und den Wangen nach der Stirn gehende Striche in Rot, hinaufgezogene Augenbrauen wie die Antennen eines schwarzen Käfers, gesträubte Haare, so daß das Ganze den Eindruck erweckt von einem vor Zorn knisternden Helden.“

Das Repertoire Kabukis zerfällt in vier scharf begrenzte Typen. Da ist zunächst das historische Drama (jidaimono), worin historische Figuren in imaginären Situationen auftreten mit dem Motiv der Loyalität oder der Selbstaufopferung als der Grundlage einer jeden Handlung. Der zweite Typ umfaßt die Dramatisierungen des Alltagslebens (sewamono), Schwänke, Liebesgeschichten, Geistergeschichten usw. Dann das von den Nō-Stücken zehrende „shosagoto“, das hauptsächlich aus Tänzen, symbolischen Bewegungen und Musik besteht, und viertens, noch mehr der Realität entrückt, das „aragoto“, dessen Prinzip die Übertreibung ist, Übertreibung in der Gestikulation, den Stellungen, den Bewegungen, der Kostümierung und der Stimme.

Wenige Leser werden dieses erstaunliche Buch anders aus der Hand legen als mit dem innigen Wunsche, in Japan oder — was nicht länger auf sich warten lassen sollte — in Europa einer Kabukivorstellung beizuwohnen.

Bodmer.

H. Hackmann, Laien-Buddhismus in China. XVI und 347 Seiten. Verlag Leopold Klotz, Gotha 1924.

Den größten Raum dieses Werkes nimmt die Übersetzung eines chinesischen Glaubenstraktates aus dem 12. Jahrhundert ein. Es ist das Lung shu Ching t'u wên (Schrift über das Reine Land aus Lung shu) des Wang Jih hsiu, der unter dem Kaiser Kao Tsung die höchste Gelehrtenprüfung ablegte und aller Wahrscheinlichkeit in dem Todesjahr des Fürsten (1162) starb.

Wang ist also ein hochgebildeter chinesischer Laie, der der Schule des Reinen Landes so zugetan war, daß er seine Macht über Wort und Schrift ganz in den Dienst seines Glaubens stellte. Seine Schrift hat sehr weite Verbreitung gefunden, sie steht heute noch in großem Ansehen. Hackmann hat sie verdeutscht und ihr eine ausgezeichnete Einführung vorangeschickt. Den Beschluß bildet ein Kapitel „Überblick und Beurteilung“, das sich in meisterlicher Weise mit den sich ergebenden Problemen beschäftigt.

Sicherlich hat die Arbeit Hackmanns für den, der mit vergleichender Religionsgeschichte sich abgibt, mehr Wert als für den Kunsthistoriker. Sie bringt aber auch diesem eine Menge wichtiger Erkenntnisse, wie die etwa, daß die Mehrzahl der Sung-Kaiser dem Buddhismus feindlich gegenüber stand, obwohl er gerade in der breiten Masse sehr viele Anhänger zählte. Hier war es dann wieder die Schule des Reinen Landes, die, durch ihr einfaches Dogma, die anderen buddhistischen Sekten weit in den Schatten stellte.

Solche Erkenntnisse sind bedeutsam, denn sie beweisen, daß der Ch'an-Buddhismus unter der Sung-Dynastie nicht jene allbeherrschende Rolle innehatte, die ihm meist zugeschrieben wird. Gerade dadurch, daß es uns einen Einblick in die treibenden Kräfte der Sung-Zeit gewährt, ist das Buch Hackmanns auch für den Kunsthistoriker wertvoll: es beweist, daß es mehr die allgemeine geistige Haltung der Zeit, als die einer bestimmten Sekte gewesen ist, die den grandiosen Aufschwung und das besondere Gepräge der Kunst dieser Epoche bedingt hat.

Ludwig Bachhofer.

Sri Mukul Chandra Dey. My Pilgrimages to Ajanta and Bagh. (Thornton Butterworth, London. 21 Schilling.)

Die Fresken in den Höhlentempeln von Ajanta sind in den letzten dreißig Jahren mehr als einmal kopiert und beschrieben worden. Da sind die beiden Foliobände, die John Griffith herausgab (1896—1897), dann die Reproduktionen, die nach den von der Lady Herringham und ihren Gehilfen gemachten Kopien hergestellt und von der India Society (1915) publiziert wurden, ferner die Kopien des japanischen Professors Sawamura (leider beim letzten Erdbeben in Tokio zerstört) und die Kopien des jungen, indischen Malers Sri Mukul Chandra Dey, des Verfassers des hier besprochenen Buches.

Es ist das Buch eines großen Kunstverliebten. Dey wollte nichts für sich — unähnlich einem gewissen Captain Williams, der ein großes Stück aus einer Jatakaszene herausschnitt und nach London verschleppte, wo es in den Auktionsräumen von Sotheby 1000 Pfund erzielte — die Höhlentempel zu sehen, in ihnen zu leben und zu arbeiten war sein einziger Wunsch. Da er arm und Ajanta tausend Meilen von seiner Heimat Bengalen entfernt war, suchte er das mangelnde Reisegeld durch Porträtieren zusammenzusparen. 1917 hatte er genug verdient, um eine erste Reise nach Ajanta antreten zu können. „Ich kann meinem Leser nicht sagen, was ich fühlte, als ich die Schlucht zum erstenmal vor mir liegen sah. Ich war wie gebannt. Die Großartigkeit der Szenerie, ihre tiefe Abgeschiedenheit, die Hügel, die, schroffen Bastionen gleich, das halbkreisförmige Tal umklammert hielten, der kleine, murmelnde Fluß, der so sanft durch eine Landschaft von so wilder Großartigkeit fließt — alles das ergriff mich aufs tiefste. Wie ich genauer hinblickte, sah ich, daß aus dem Felsen, der in einem wunderbaren, bläulichen Mauve schimmerte, reich verzierte Bogen und Pfeiler gehauen waren. Sie bildeten die Eingänge zu einer Reihe von Felsentempeln, welche an Großartigkeit alles übertrafen, was ich je gesehen hatte. Mein Gefährte (ein japanischer Maler) und ich blieben für einen Augenblick in stiller Bewunderung stehen. Ich fühlte mich überglücklich. Dieser eine Anblick hatte mich für die Mühen der Reise tausendfach entschädigt. Auf dem Wege zur Hütte redete ich ununterbrochen über die Herrlichkeit des Gesehenen. Unterdessen hörte ich das Geschwätz der Affen und sah, wie sie oben an den Hügelabhängen von Baum zu Baum sprangen und sich aufs fröhlichste herumtollten. Mein Freund teilte meinen Enthusiasmus und sagte, daß es das größte und herrlichste Ding sei, das er je in seinem Leben gesehen habe, und er pries sich glücklich, daß es ihm vergönnt sei, noch einige Zeit zu bleiben und die Fresken zu kopieren."

Während seiner Kopiertätigkeit ging der Maler durch Leiden und Gefahren hindurch, die zwanzigmal so groß waren wie die des gegen die Decke der sixtinischen Kapelle gezwängten Michel Angelo. Wenn es regnete, kamen Affenscharen in die Höhlen („schließlich wird niemand gern naß"), wilde, giftige Bienen überfielen ihn, Tiger strichen an seinem nächtlichen Lager vorbei, Pythons ließen auf dem Boden ihre Spuren zurück, ein Diener starb an der Cholera und dann war der von den Vögeln und Fledermäusen verursachte Gestank, der in einer gewissen Höhle einen solchen Grad erreichte, daß der Maler alle Viertelstunden sich an die frische Luft begeben mußte. Alle diese Abenteuer und Leiden werden uns aufs einfachste und daher aufs anschaulichste erzählt, ohne daß der Autor viel Wesens daraus machen oder sich als Kunstasketen aufspielen würde. Das Buch steht somit in stärkstem Kontrast zu jenen Indianbüchern, in denen der weiße Autor eine ungeheure Achtung vor sich selber und im Grunde eine sehr kleine für das Objekt seiner Darstellung mit sich bringt.

Der Autor hat (worauf Binyon in seiner Einleitung des Buches aufmerksam macht) in der Höhle 17 das herrliche Bild des glorifizierten, zu Frau und Kind zurückkehrenden Buddha „entdeckt". Die Entdeckung ist um so sonderbarer, als das Gemälde seit langem bekannt war und Frau und Kind wiederholt reproduziert wurden; aber niemandem fiel es ein, den Buddha zu kopieren. Sei es, daß aus physischer Blindheit die Figur nicht gesehen, sei es, daß aus künstlerischer ihre gewaltige Majestät nicht erkannt wurde (Deys Kopie befindet sich heute im Britischen Museum). Auch die Kopien anderer Bilder werden uns zum erstenmal gegeben, so daß das Buch allein schon wegen seiner Illustrationen von großem Werte ist.

Formen und Farben der Ajantafresken enthüllen sich dem Betrachter nur bei künstlichem Lichte, ausgenommen am frühen Morgen und am späten Abend, wenn die Strahlen der aufgehenden und der scheidenden Sonne ins Innere dringen und für wenige Augenblicke eine versunkene Welt dem Leben zurückgeben. Aber auch während dieser kurzen Auferstehung sind die Gemälde nur noch ein schwacher Widerschein ihres früheren Glanzes. Deys Schilderung ihres Zustandes ist alarmierend. Fledermäuse, Tauben und Schwalben haben während Jahrhunderten überall ihren Kot fallen lassen, Eingeborene haben in den

Höhlen gewohnt und darin ihr Essen gekocht, so daß die Wände vom Rauche schwarz wurden, weiße Vandalen haben Freskenfragmente weggebrochen oder wegzubrechen versucht und nicht am wenigsten haben die Bilder unter den Händen kunsteifriger, englischer Beamter gelitten, die, um sich das Kopiergeschäft zu erleichtern, mit billigen Firnissen hantierten, bis die Farben zum toten Schwarz verdunkelten, vielerorts Risse bekamen und abfielen. Seit dem Besuche Deys sind freilich fünf Jahre verflossen. Der Besuch der Höhlen fällt heute bedeutend viel leichter als damals und die Regierung von Hyderabad hat, ihrer Verantwortung bewußt, beträchtliche Summen für ihre Erhaltung ausgegeben. Aber noch ist Einiges zu tun. Es ist zum Beispiel in den letzten Wochen von privater Seite die Anregung gemacht worden, daß das Indian Office zusammen mit der Regierung von Hyderabad Binyon und Sir Aurel Stein, begleitet von technischen Gehilfen, nach Ajanta und Bagh entsende und eine genaue Untersuchung der Fresken und der Restaurationsmöglichkeiten anstellen lasse.

Deys Buch enthält interessante Ausführungen über die Maltechnik der frühindischen Künstler. Die Malereien von Ajanta und Bagh sind nicht eigentliche Fresken. Die Farben wurden auf eine feine Schicht, bestehend aus Muschelkalk, aufgetragen und diese wiederum ruhte auf einer auf den Fels geschmierten Masse aus Lehm, Kuhdünger, Spreu und kleinen Steinchen. Zunächst entwarf der Maler die Umrißlinien in Indiarot, worauf er die Figuren modellierte, dann kamen die Farben und ein neuer Kontur. Nun setzte er die höchsten Lichter auf, trug die schwärzesten Dunkel und die delikatesten Detail ein. Die Farben kamen übrigens aus der nächsten Nähe. Wie Dey, wahrscheinlich mit Recht, vermutet, wurden sie aus den kleinen, diamantförmigen Steinchen hergestellt, die heute in Millionen unten in dem an den Höhlen vorbeifließenden Bach liegen und sicher schon damals lagen.

Die Baghgruppe, aus dem 5. nachchristlichen Jahrhundert stammend, ist weniger bekannt. Sie liegt über hundert Meilen nördlich von Ajanta entfernt und ist auch weniger wichtig, denn sie besteht nur aus neun Höhlen, die zum Teil sehr zerfallen sind, zum Teil überhaupt nie vollendet worden wären. *Bodmer.*

Erwin Panofsky, „Idea". Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. (Studien der Bibliothek Warburg.) B. G. Teubner. Leipzig. Berlin. 1924.

Der Hamburger Kunstgelehrte, der den spröden Stoff, das historische Schicksal des Begriffs der Idee des Schönen zu schildern, überlegen meistert, kommt in seiner knappen, durch reichliche Quellennachweise sicher fundierten Untersuchung zu dem Ergebnis, daß erst der Klassizismus die Ideenlehre im Sinne einer „gesetzgeberischen" Ästhetik ausgebildet hat: der Klassik geht nicht sowohl eine vormative Philosophie über die Kunst parallel, als vielmehr eine konstruktive Theorie für die Kunst — dem Manierismus aber keins von beiden, sondern eine spekulative Kunst-Metaphysik. Man kann sich versucht fühlen, diese Parallele bis in die neueste Zeit hinein weiterzuführen; denn durchaus folgerichtig ist dem modernen Impressionismus eine Kunstlehre zur Seite getreten, die einerseits die Physiologie des künstlerischen „Sehens", andererseits die Psychologie des künstlerischen „Denkens" zu ergründen suchte, während der Expressionismus — in mehr als einer Beziehung dem Manierismus verwandt — von einer eigentümlichen Spekulation begleitet wird, die sich zwar vielfach noch psychologischer Termini wie „Ausdruck" oder „Erlebnis" bedient, in Wahrheit aber in diejenigen Bahnen zurücklenkt, auf denen das kunsttheoretische Denken des 16. Jahrhunderts gewandelt war: in die Bahnen einer Kunstmetaphysik, die das Phänomen des künstlerischen Schaffens aus einem übersinnlichen und absoluten, wie man es heute gerne ausdrückt „kosmischen", Prinzip abzuleiten versucht.

Als Kunstphilosoph neukantianischer Richtung, ganz im Sinne seines Kollegen, des Philosophen E. Cassirer, hebt Panofsky den Gegensatz zwischen „Idealismus" und „Naturalismus", wie er sich in mannigfachen Verkleidungen bis in das 20. Jahrhundert herübergerettet hat, auf, indem er ihn als eine „dialektische Antinomie" erkennt. Wie in der Erkenntnistheorie seit Kant, so glauben wir in der Kunsttheorie seit der Wirksamkeit Alois Riegls, zu wissen, daß die künstlerische Anschauung ebensowenig einem „Ding an sich" gegenübersteht wie der erkennende Verstand, vielmehr — genau wie jener — der Gültigkeit ihrer Ergebnisse gerade deswegen sicher sein darf, weil sie selbst ihrer Welt die Gesetze bestimmt; d. h. das künstlerische Bewußtsein bewirkt, daß Sinnenwelt entweder gar kein Gegenstand der künstlerischen Darstellung oder eine „Gestaltung" ist, wobei diejenige Gesetzlichkeit, die das künstlerische Bewußtsein der Sinnenwelt „vorschreibt", und durch deren Erfüllung dieselbe Gestaltung wird, als eine individuelle betrachtet werden muß. *Rud. Herm. Walther.*

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band 2. Kunsthistorisches Institut des Bundesdenkmalamtes. Begründet von Max Dvorak, herausgegeben von Dagobert Frey und Hans Tietze. Krystall-Verlag, Gesellschaft m. b. H., Wien. 1925.

Die Aufsätze gruppieren sich um verwandte Kunstperioden. Ein im österreichischen Museum im Jahre 1919 gehaltener Vortrag über „Die Entstehung der christlichen Kunst" des verstorbenen Max Dvorak behandelt die starke Spannung zwischen frühchristlicher und hellenistischer Kunst.

Wenn auch, wie Fritz Saxl in dem zweiten Aufsatz über „Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen" es ausspricht, mystisch-orientalische Elemente in die griechische Spätkunst eindrangen, Sektenbildungen das ausbrechende Verlangen nach metaphysischer Erlösung beweisen, so wurde die eigentliche Synthese und darüber hinaus die Neuschöpfung einer symbolisch-abstrahierenden Kunstform erst im frühen Christentum vollzogen.

Arnold Schober bespricht „Den landschaftlichen Raum im hellenistischen Reliefbild"; Camillo Praschniker „Mykenai-Kreta-Dipylon".

Der weitere Inhalt des sehr wissenschaftlich gehaltenen Jahrbuches besteht aus Buchbesprechungen, darunter vor allem ein Artikel von Dagobert Frey über „Quellenpublikationen".

Der gute Text ist durch Reproduktionen ergänzt. *Schwabacher.*

Malcolm C. Salaman, Fine Prints of the Year. I 1924; II 1925; III 1926. London: 4°. Halton & T. Smith. Jeder Band mit über 75 Tafeln.

Im konservativen England ist das Schwarz-Weiß wohl die konservativste unter den Künsten geblieben, was sich leicht aus dem Grund erklärt, daß bei ihm, insbesondere bei der mit dem zartesten Handwerk arbeitenden Radierung, eine gewisse Sorgfalt der „facture" — wie der Franzose es nennt — am gebotensten erscheint. Diese Sorgfalt aber hängt von der Überlieferung ab und bietet von vornherein unvermittelt auftretenden Neuheiten ein Hindernis. Immerhin, auch die Radierung in England ist keineswegs von den Strömungen des letzten Jahrzehnts unberührt geblieben. Ein Blick in die vorliegende Veröffentlichung zeigt, daß seltsamerweise gerade die Frauen es sind, die am entschiedensten neue Pfade eingeschlagen haben. Salamans erster Band ist noch international gehalten, der zweite und dritte dieser, als Jahrbuch gedachten Veröffentlichung, beschränkt sich jedoch, aus welchen Gründen weiß ich nicht, auf die englische und amerikanische Produktion und auf den Tiefdruck. Da wir nun hier hüben, vorläufig wenigstens, so gut wie gar nichts mehr von diesen Originalen zu Gesicht bekommen, so braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, wie willkommen uns diese Bände sein müssen, zumal sie die Spitzen der Jahresproduktion in ganz ausgezeichneten Raster- und Lichtdrucken wiedergeben. Wer heute als Privatsammler oder Museumsleiter bedauerlicherweise nicht mehr in der Lage ist, die Originale als Gegenstände des künstlerischen Genusses zu erwerben, wird es freudig begrüßen, daß er durch diese Bände zu einem billigen Preis wenigstens noch einigermaßen in Berührung mit der überseeischen Graphik bleiben kann. Textlich werden, neben den alljährlichen Übersichten des Herausgebers, einige fesselnde Artikel von Künstlern über ihre Arbeiten geboten, dann noch sehr nützliche Adressenregister von Graphikern, Verlegern und Händlern. *Hans W. Singer.*

Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, herausgeg. von Richard Hamann und Fritz Herbert Lehr. I. Band. Verlag Rütten und Loening, Frankfurt a. M.

Die größere Zahl der Beiträge dieses Jahrbuchs beschäftigt sich entsprechend der Tätigkeit des Marburger kunstgeschichtlichen Seminars mit der Geschichte der Plastik. Bezeichnend für die ganze Einstellung ist der erste Aufsatz, den Hamann selbst geschrieben hat und der die „Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands" zum Thema hat. Man wird sich mit diesem Aufsatz noch eingehend zu beschäftigen haben. So groß gesehen die Zusammenhänge sind, so nötig wird die Untersuchung einzelner Fragen sein (Datierung von Gernrode usw.). In einem kurzen Aufsatz macht Gustav André mit einer Grabfigur aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bekannt. Hermann Deckert behandelt im ersten Teil seiner „Studien zur hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts" den bekannten lübischen Bildschnitzer Benedikt Dreyer, dessen Werk er kritisch untersucht. Bei der Erörterung über die Herkunft des Stils folgt Deckert Goldschmidts Spuren, der bereits auf Süddeutschland hingewiesen hatte. Aber nicht im Fränkischen sucht er die Vorbilder Dreyers, sondern in Schwaben, speziell in der Ulmer Gegend (nebenbei: der Altar von Hans Strüb von Veringen, Abb. 81, befindet sich seit 1908 nicht mehr in der Kapelle zu Roth, sondern im

historischen Museum zu Mannheim!). Der zweite Teil des Aufsatzes, der Claus Berg gewidmet sein soll, wird für den zweiten Band des Jahrbuchs versprochen. Mit dem nächsten Aufsatz, dem längsten des Jahrbuchs, werde ich mich an anderer Stelle ausführlich zu beschäftigen haben. Hans Lorentz schreibt hier leider sehr wenig sorgfältig über die Landgrafengräber und den Hochaltar in der lutherischen Pfarrkirche zu Marburg. Erst der letzte Aufsatz hat sein Thema nicht aus dem Gebiet der Plastik. Wilhelm van Kempen schreibt ausführlich über den Baumeister Cornelis Ryckwaert, der zu den am meisten beschäftigten niederländischen Architekten des 17. Jahrhunderts in Kurbrandenburg und in Anhalt gehört.

An diesen eigentlichen Hauptteil des Jahrbuchs schließen sich Berichte über die Tätigkeit des Marburger Seminars. Die Ergebnisse einer Seminarübung über den Palliotto von S. Ambrogio in Mailand berichtet Hermann Deckert, Boymann schreibt über die bei allen Kunsthistorikern rühmlichst bekannte photographische Abteilung des Marburger Seminars, eine Einrichtung, der die größte Unterstützung von allen interessierten Kreisen zu wünschen ist. Eine kurze Notiz schließlich weist auf die Ausstellungstätigkeit des Seminars hin, die neben der Pflege der Kunstwissenschaft auch mit den Strömungen moderner Kunst bekanntmachen will. Eine Reihe von farbigen Reproduktionen und vier Blatt Originalgraphik ergänzen diesen Bericht.

Das Jahrbuch ist sorgfältig gedruckt und in der Art der übrigen Marburger Publikationen sehr reich illustriert. Die Einseitigkeit in der Stoffwahl ist vielleicht gerade die Stärke dieses Bandes, dem man trotz mancher Widersprüche doch weite Verbreitung wünschen kann. *Strübing.*

Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler. Mit 60 Abbildungen. Cotta, Stuttgart und Berlin 1925.

Über Gottfried Keller als bildenden Künstler existiert eine umfangreiche Literatur, wie sie manchem Künstler von großen Ausmaßen nicht gewidmet worden ist. Schaffner hat nun mit dem vorliegenden, reich ausgestatteten Buch das abschließende Werk geschrieben, nach dem höchstens noch die eine oder andere Detailerweiterung unsrer Kenntnis sich ergeben wird. Die Arbeit ist von einer Sorgfalt und Gründlichkeit, die ihresgleichen sucht. Sie leuchtet bis in die kleinsten Winkel das Schicksal des Malers Keller ab und vermag es in ständiger vorsichtiger Anlehnung an den Künstlerroman Kellers, den „Grünen Heinrich", lebendig und eindringlich zu gestalten. Schaffner hütet sich dabei weise vor einer in solchen Fällen nur zu leicht drohenden Überschätzung seines Schmerzenskindes. In erster Linie gehört natürlich die Arbeit in das Feld der literaturwissenschaftlichen Disziplin. Der Maler Keller, der gewiß eine ernste, jedoch letzten Endes wenig tiefe bildkünstlerische Begabung gewesen ist, hat seine Bedeutung (abgesehen von der sympathischen, schwer ringenden Menschlichkeit) vor allem als erste Phase des Dichters Keller. Insofern ist es sehr wertvoll, wenn Schaffner gerade den literarischen Elementen in der bildenden Kunst Kellers nachgeht, wie auch der kurze einleitende Abschnitt über die „Maler-Dichter" auf ein Problem weist, das von den Schwesterwissenschaften Kunstgeschichte und Literaturgeschichte gemeinsam anzupacken ist.

Die sorgsame Arbeit Schaffners hat jedoch auch eine Menge von beachtenswertem kunsthistorischen Material zutage gefördert, das der Kenntnis der süddeutschen Malerei in den dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts zugute kommt. Einmal ist durch die genaue Schilderung des Kellerschen Entwicklungsganges Licht auf den sehr merkwürdigen schweizerischen Maler Rudolf Meyer gefallen, der zu den großen gebrochenen Begabungen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts zählt. Meyer (1803—1857), der entscheidend auf Keller eingewirkt hat, und der zum Vorbild Römers im „Grünen Heinrich" wurde, hatte einen phantastischen Lebensweg zurückzulegen, der ihn schon 1837 für immer ins Irrenhaus führte. Schaffner gibt in einem ausführlichen Appendix alles Wissenswerte über das Leben Meyers sowie ein ausführliches Verzeichnis seiner Werke. Sodann gibt die Darstellung Schaffners ein klares Bild des Münchner Kunstlebens zu Beginn der vierziger Jahre, durch das wertvolles Material zur Geschichte der Münchner Malerei beigebracht wird. Endlich fällt auf den Heidelberger Künstlerkreis, insbesonders auf Bernhard Fries, mit dem Keller bis an dessen Lebensende eng befreundet gewesen ist, erwünschtes Licht.

Keller als Maler selbst vermag man an Hand der meist guten Abbildungen kennen zu lernen. Die Auswahl der Abbildungen gibt wohl von allen Seiten Kellers das richtige Bild. Es ist merkwürdig, wie verschieden die Qualität der Arbeiten Kellers ist. Manches ist von einem sonoren Heroismus, der stark an Bernhard Fries erinnert, manches wieder gemahnt in der zarten Unerbittlichkeit der Linie an C. D. Friedrich, anderes wiederum ist unecht, nachempfunden und langweilig. Ich glaube, als das Beste wird man einige Randzeichnungen zu Gedichten und andere Kritzeleien bezeichnen dürfen,

die in einer Zeit entstanden sind, als Keller der bildenden Kunst im Grunde schon Valet gesagt hatte. Eine merkwürdige Erscheinung: dem resignierten Spiel gelingt, was dem bitteren Streben zu erreichen nicht vergönnt war. *Curjel.*

Karl Woermann: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, 2 Bde. Leipzig, Bibliographisches Institut 1924.

Woermanns Lebenserinnerungen setzen den Schlußstein auf ein langes Dasein voll von Arbeit und Erfolgen. 1920 schon konnte er sein 50jähriges Doktorjubiläum feiern (er promovierte noch mit einer archäologischen Arbeit), von 1882—1910 war er Direktor der Dresdner Galerie — seitdem lebte er der Vollendung seiner wissenschaftlichen Arbeiten, vor allem der sechsbändigen „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker." Dieses vor allem wird seinen Namen der Nachwelt überliefern — eine ungemeine Leistung, die sein alleiniges Werk ist, sieht man von untergeordneten Hilfeleistungen bei den Literaturexzerpten ab.

Aber solche kurzen Reminiszenzen erfassen nicht einmal schematisch das Bild dieses Mannes, der allen unvergeßlich sein wird, die ihm näher getreten sind. Ungewöhnlich schon für einen 80jährigen die Lebendigkeit und Jugendfrische des Geistes, die ihn der künstlerischen Entwicklung bis in die allerletzten Phasen mit Verständnis und Teilnahme folgen ließ. Liest man die 2 Bände seiner Memoiren, so wundert man sich freilich nicht darüber, denn aus ihnen tritt das Bild eines so allseitig gebildeten wandlungsfähigen und reichen Geistes hervor, daß wir sagen müssen: der Kunsthistoriker und Museumsleiter ist nur ein kleiner Wesensbestandteil in der Erscheinung Karl Woermanns. Wie er sich aus der traditionsreichen Hamburger Reedersfamilie heraus entwickelt zu einem Menschen von seltener Vielseitigkeit, von seelischer Güte, voll echter, schlichter Weisheit, ist ein Schauspiel, das schön und rührend, im besten Sinne bildend und unterhaltsam zugleich ist.

Paul F. Schmidt

Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874—1919. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Verlag E. A. Seemann. Leipzig 1924.

Man mag zu Klingers Kunst sich stellen, wie man will, der vorurteilsfreie Betrachter seines Menschentums wird zugeben, daß Klinger eine ganze Persönlichkeit war, die im Besitze eines fest verankerten Kulturbewußtseins ein starkes Eigenleben führte. Diese Erkenntnis kann es daher rechtfertigen, daß in einer Zeit, wo mit unerbittlicher Schärfe die Spannweite seines künstlerischen Schaffens beurteilt werden kann, der Versuch gemacht wird, das allgemeine menschliche Wesen durch Publikation der Briefe des Künstlers klarzulegen. Hans Wolfgang Singer hat das nunmehr unternommen. Die ausgesuchten Briefe verfolgen die gesamte Entwicklungszeit von der Karlsruher Zeit bei Gussow, den Klinger nach Berlin begleitete, über den entscheidenden Pariser Aufenthalt und die römischen Jahre bis zu seiner Leipziger Festsetzung und den letzten Lebensjahren. Obwohl wir dadurch an allen wichtigen Eindrücken und Erlebnissen Anteil nehmen können, erscheint die Auswahl des Briefmaterials doch etwas unzulänglich. Gewiß ist dem Herausgeber beizupflichten, wenn er von vornherein eine falsche „Pietät" verwirft. Trotzdem wäre das Material aber wohl so zu sichten gewesen, daß der geistige und menschliche Gehalt gewisse Perspektiven auf künstlerische Tendenzen eröffnet. Insofern war es überflüssig, in so reichem Maße Belege zu bringen, die nur dazu angetan sind, Klingers angeborene sächsische Vitalität zu kennzeichnen, was wiederum darin begründet sein mag, daß die Briefe an die Eltern, die ein seltenes Verständnis für den Sohn besaßen, und diejenigen an den späteren Intimus Dr. Hirzel einen allzu breiten Raum einnehmen. Dagegen wären kurze erläuternde Notizen zu einigen Briefempfängern recht erwünscht gewesen. Unverständlich erscheint ferner, daß der Herausgeber kleine orthographische Flüchtigkeitsversehen und willkürliche Schreibweisen für so charakteristisch hält, daß sie auch im Druck noch erscheinen mußten. Zwischen den Briefen sind einige Randzeichnungen und Gelegenheitsskizzen mit kurzen Schriftproben reproduziert. Was letztere angeht, so ist es bedauerlich, daß nicht einmal auf einer ganzen Seite die flüssige und harmonisch abgerundete Handschrift des Meisters wiedergegeben ist, sondern am Ende der Leser nur mit einem Schriftdokument entlassen wird, das dem bereits gelähmten Künstler entstammt. Nichtsdestoweniger: Der Verlag hat mit gewohnter Sorgfalt und Liebe sich der Herstellung gewidmet und eine außerordentlich ansprechende Liebhaberausgabe geschaffen, die buchtechnisch vollkommen einwandfrei ist und daher auch dem anspruchvollsten Geschmack Rechnung trägt. *Teupser.*

Briefwechsel Jacob Burckhardts mit dem Freiburger Historiker Heinrich Schreiber. Herausgegeben von Gust. Münzel. Benno Schwabe. Basel 1924.

In der Geschichte der deutschen Kunstwissenschaft dürfen auch die badischen Kunsthistoriker nicht vergessen werden,

und es wäre eine reizvolle Arbeit, diese Persönlichkeiten, ihr Wesen und Wirken, vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in unsere Tage zu verfolgen. Vor allem verdiente es der schon erwähnte Heinrich Schreiber — der nicht mit Aloys Schreiber verwechselt werden darf — eingehend behandelt zu werden, und soviel ich weiß, ist auch eine Arbeit über ihn in Vorbereitung. Abgesehen von seiner Selbstbiographie[1], die nur zum Teil veröffentlicht ist, ist seine biographische Darstellung durch Rauch[2], Kössing[3], Pfaff[4] doch immer noch unzureichend. Auch Markwart hat in seiner unvollendeten Burkhardt-Biographie[5] Schreibers Persönlichkeit und seine Freundschaft zu dem jungen Jacob Burckhardt dargestellt und dazu den Briefwechsel benutzt, der uns nun von dem Freiburger Kunsthistoriker Gustav Münzel in einem eben erschienenen Sonderdruck[6] vollständig vorgelegt wird. Beide Forscher haben manches Gemeinsame: den stillen unbeirrten Fleiß, das polyhistorische Wissen und Forschen, die Abkehr von der theologischen Laufbahn, die Abneigung vor dem lauten politischen und akademischen Getriebe, unerbittlichen Ernst der Quellenforschung neben heimlicher Flucht in Ideal und Poesie, das entsagende, resignierte Gelehrtentum mit eigener Denk- und Lebensart. So konnte der große Altersunterschied ausgeglichen, Entfernung und verschiedene Schulung wohl überbrückt, das Verbindende-Gemeinsame durch lange Jahre (von 1835—1869) bewahrt werden. Wie sehr auch Schreiber dieser Freundschaft und die Briefe seines Freundes zu schätzen wußte, beweist die Tatsache, daß er vierzehn davon in eigener Abschrift bewahrt hat, weil er die Briefe wegen der wertvollen Notizen für seinen Zettelkatalog zerschnitten hatte.

Heinrich Schreiber (1793—1872) war noch ein Kind des 18. Jahrhunderts, seiner Humanität, seiner Aufklärung, seiner schöngeistigen Gelehrsamkeit. Als Freiburger Theologe ein Schüler der Rotteck, Jacobi, Hug, in Meersburg mit Dalberg und Mesmer vertraut, dann Priester, Gymnasiallehrer, Bibliothekar in Freiburg, 1821 Doktor der Philosophie, Dozent für deutsche Literatur, Sprache, Ästhetik und zugleich städtischer Archivar, erwarb er sich reiches polyhistorisches Wissen. Seit 1826 Professor der Moraltheologie, kam er bald in Kämpfe mit der Kurie, wurde deshalb 1836 Professor der historischen Hilfswissenschaften, las nebenbei über Ethik, deutsche und keltische Altertumskunde und schloß sich 1844 begeistert der deutsch-katholischen Bewegung an. 1845 wurde er exkommuniziert. Die Regierung opferte ihn. Er wurde 1846 pensioniert und lebte fortan als Privatmann, enttäuscht und verbittert, in glücklicher Ehe seinen historischen Forschungen, ungeheuer vielseitig, fleißig, produktiv. Aus dem Theologen war der Kunsthistoriker geworden. Noch heute verdienen seine Geschichte der Stadt Freiburg, seine Geschichte der Universität Freiburg, sein Freiburger Urkundenbuch, seine grundlegende Geschichte und Beschreibung des Freiburger Münsters sowie viele Einzeluntersuchungen unsere Beachtung und Benützung. Mit den bekanntesten Gelehrten knüpfte er Beziehungen an. Grimm, Uhland, Pfeiffer, Rückert, Laßberg wußten ihn zu schätzen. Als Kunsthistoriker stand er mit Mone — für dessen Badisches Archiv er Beiträge lieferte — mit Grieshaber in Rastatt, mit Vögelin in Zürich, in Briefwechsel. Zum Elsaß und zur Schweiz hatte er enge Verbindungen. Die Züricher und Basler historischen Gesellschaften ernannten ihn zum Mitglied. Wilhelm Wackernagel, der Basler Germanist, verwies ihn an den siebzehnjährigen Gymnasiasten Burckhardt, der ihm für seine Glareanusarbeit in den Bibliotheken und Archiven Basels behilflich sein könnte. Dies sagt schon genug über das Wissen und den Ernst des jungen Baslers aus, der mit Geschick, Eifer und erstaunlicher Vorbildung an diese Hilfeleistung ging. So gewann er sich Vertrauen, Dank, Anerkennung des Freiburger Gelehrten, den er bald besuchen konnte, und der ihn in seinem Buch über Heinrich Loriti Glareanus (1837) dankend als Helfer erwähnte und ihn so zuerst in die Wissenschaft einführte. Schreiber blieb Berater und Helfer, Gönner und Freund, verfolgte den Lebensweg, den Berufswechsel, die Reisen und Studienjahre des Werdenden, ermunterte den Enttäuschten in Basel auszuharren und die selbstlose Arbeit weiterhin zu leisten, erlebte die Rehabilitierung und den Ruhm des Schülers, den er Freund nannte. So tritt denn dieser Briefwechsel neben Burckhardts bekannte Briefsammlungen als ein treues, wichtiges Spiegelbild des Jünglings und Mannes bis in späte Jahre und verdient als ein Spiegel menschlicher Behaltnis über alle wissenschaftlichen Interessen hinaus Beachtung und Hochschätzung. Man hat also guten Grund, dem Herausgeber zu danken, daß er diese Briefe, die sich in Schreibers reichem

[1] Denkblätter aus dem Tagebuch eines Hochschullehrers. 1849. — Zeitschrift d. Ges. f. Beförderung d. Gesch. von Freiburg. 1873. III. S. 209f. Mit Bibliographie.

[2] Freiburger historische Zeitschrift. III. 1874.

[3] F. v. Weech, Bad. Biographien. II. 1875.

[4] Schauinsland. XIX. 1893.

[5] O. Markwart, Jacob Burckhardt. Persönlichkeit und Jugendjahre. Basel 1920. S. 190f.

[6] Sonderabdruck aus der Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertum. Bd. XXII, Heft 1.

Nachlaß im Freiburger Stadtarchiv befinden, so handlich zusammengestellt und mit trefflichem Vorwort und zweckmäßigen Fußnoten versehen herausgegeben hat.

Zur Psychologie Burckhardts ist auch hier reiches Material zu finden. Man sieht auch hier wieder, wie dieser Frühreife, Suchende, Sehnende immer er selbst, immer „der Koebi" ist. Burckhardts Briefe behandeln als wissenschaftliche Probleme: Glareanus, die verkaufte goldene Münstertafel (heute im Museum zu Cluny), die Apostelreliefs im Münster und die Galluspforte, Bauernkrieg, Burgundica, immer wieder Baldung, den er hochschätzt und gern über Dürer stellt, die Berliner Universität, die Parlerfrage, den Nuntiusbericht von 1612, Kugler, die belgische Kunstreise, Basler Verhältnisse, eigene Forschungen, Reisen und Schriften. 1840 tritt eine zweijährige Pause ein, die der Säumige aber schnell wieder überbrückt.

Offenbar hat er den Freiburger Lehrer und Freund, das geliebte Münster und den geliebten Baldungschen Hochaltar immer wieder von Basel aus besucht. In einem köstlichen Brief vom 8. Sept. 1839, der zugleich den Abschied von der Heimat vor dem Berliner Studium bedeutet, bekennt Burckhardt offen, was er Heinrich Schreiber zu danken habe: „Sollte ich einmal im historischen Fach irgend etwas Bedeutendes leisten, so gebührt Ihnen großenteils die Ehre davon; ohne Ihre Anregung — mochte dieselbe auch Ihnen selbst verborgen sein — und ohne Ihre Aufmunterung, als Sie meinen Entschluß erfuhren, endlich ohne Ihr leuchtendes Beispiel wäre ich wohl schwerlich auf den Gedanken gekommen, meine Lebensbestimmung in der Geschichtsforschung zu suchen, wenn ich gleich von Jugend auf Willens war, die Geschichte mein Lebenlang nicht aus den Augen zu verlieren. — Den Dank hierfür möchte ich Ihnen am liebsten später abstatten können." Den angelobten Dank hat er später in vornehmer Weise auch öffentlich abgestattet, als er dem beglückten Schreiber sein Buch „Die Zeit des Constantin des Großen" 1853 widmete.

Mit ehrfürchtigem Neid schaut man durch diesen Briefwechsel in die Werkstatt zweier Gelehrten, die sich gegenseitig geben und schenken, ihre Probleme, Kenntnisse, Ratschläge zur Verfügung stellen, ihre Schriften zusenden und uns somit wie letzte Bürger jener Gelehrtenrepublik erscheinen, die das große 18. Jahrhundert geschaffen hatte. Durch diese Freundschaft steigt uns auch Schreibers Wesen und Wert, der durch sein mutiges, entsagendes Gelehrtenleben an jene charakterfesten Reformatoren, Humanisten und Bündler erinnern mag, denen er selbst seine Liebe gewidmet hatte. Er gehörte in die Epoche der Göttinger Sieben, in ein Gelehrtengeschlecht, das wir nicht mehr kennen, weil es Leben und Beruf, Charakter und Arbeit in Einklang gebracht hatte, weil es Menschen besaß, die den Mut hatten, ganz sie selbst zu sein und diesem lebendigen, lebenswerten Ideal alles aufzuopfern! — *Eberlein.*

Robert Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte. Ein Handbuch für Studierende. I. H. Ed. Heitz, Straßburg 1924.

Dieses Buch gibt einen Grundriß der Kunstgeschichte. Allgemeingültigkeit und Objektivität der Forschung soll dadurch gesichert werden, daß das Arbeitsgebiet des kunstwissenschaftlichen Studiums abgesteckt wird.

Das Werk will die logischen Grundlagen der Kunstgeschichte aufsuchen und klären. Es wird die Methodologie Rickerts zum Rahmen des Kunststudiums gemacht, das doch auf subjektiv intuitive Erfassung des Kunstwerks nicht verzichten soll. Das Gewicht wird auf die Stellung der Kunst in der Geistesgeschichte gelegt. „Kunstgeschichte ist spezielle Geistesgeschichte auf der Grundlage der bildkünstlerischen Gestaltung und gewonnen aus den Kunstdenkmälern."

Die Schwierigkeit der endgültigen Lösung des Methodenproblems, die ihrerseits auf der Undurchdringlichkeit und Unabgrenzbarkeit des kunstschöpferischen Phänomens beruht, bleibt dabei dem Verfasser bewußt. Er glaubt aber auf dem Wege Rikkerts im „Verstehen des logischen Wesens der Kunstgeschichte als individualisierend mit generellen Elementen" zu einer Methodisierung der Kunstgeschichte gelangen zu können.

Das Buch enthält neben dem theoretischen einen praktischen Teil über den Bildungsgang und die Berufswahl des Kunsthistorikers, die jüngeren Semestern nützlich sein kann. Dabei räumt Hedicke selbst ein, daß „der selbstsichere, reichbegabte Mensch sich in der Wahl und Folge seiner Studien irgendwelchen Vorschriften zu entziehen weiß". *Schwabacher.*

Heinrich Maria Lützeler, Formen der Kunsterkenntnis. Verlag Friedrich Cohen, Bonn 1294.

Das Buch geht mit richtiger Einstellung von der Erkenntnis aus, daß die moderne Ästhetik keine einheitliche Methode hat und

will die Wesenserfassung des Kunstwerks erst nach der Klärung des Erkenntnisproblems vornehmen. „Indem wir nun die Grundformen der Kunsterkenntnis in sachsystematischer Folge beschreiben und bei jeder die Frage stellen, wie weit sie das Kunst-Sein begreift und inwiefern sie nicht zureicht, hoffen wir bei der Beantwortung dieser Frage gleichzeitig unsere Anschauung vom Wesen der Kunst uns bewußt zu machen und zu prüfen."

Als Kategorien der Kunstbetrachtung unterscheidet der Verfasser „Die Kunstbetrachtung des natürlichen Menschen", „die Kunstbetrachtung des bewußten Menschen", „die Kunstbetrachtung der Kunstphilologie" und als die wünschbare Voraussetzung zur Kunsterschließung „Die Wesenserfassung der Kunst", die mit dem Namen „Mythologie" gedeckt wird. „Das Ziel der Kunsterschließung ist abhängig vom Wesen der Kunst. Eine falsche Ansicht vom Wesen der Kunst bedingt eine falsche Ansicht vom Wesen der Kunsterkenntnis."

Der größte Teil des Buches besteht in einer kritischen Durchdringung der historischen und modernen, kunsttheoretischen Erkenntnisformulierungen. Es werden die formalistischen Theorien Fiedlers, Hildebrands und Wölfflins, (den auch der Verfasser nicht nur als Formalisten ansprechen kann) einer kritischen Untersuchung unterworfen, ebenso die Bewußtseins- und metaphysischen Theorien. Im Verhältnis zu diesen ausgezeichnet formulierten Abrissen, ist die Wesenstheorie Lützelers, die in eine Werttheorie mündet, von nicht sehr originaler Einstellung.

So sehr Lützeler bestrebt ist, die Kunsterscheinung in ihrer Rundheit zu fassen, so wird durch die Wertsetzung, die er vollzieht, das kunstschöpferische Phänomen immer wieder eingeengt. „Schließlich hat die Kunst die Aufgabe das Vollendete aus der Vergänglichkeit zu erretten und durch die Dauer des Bildes zu bewahren. Sie soll die Wirklichkeit dann ergreifen und festhalten, wenn sie einen Gipfel erreicht hat: sie soll die Wirklichkeit zu ihrer Vollendung erlösen, wenn sie sich diesem Gipfel nähert. Sie soll uns große und gültige Menschenbilder, gesetzhaft vollkommene Ordnungen vor Augen stellen."

Aber der Verfasser bleibt insofern innerhalb seiner Formulierungen im Recht als er Erscheinungen der Kunstgeschichte, denen seine Werturteile nicht angemessen sind, aus dem Bereich der Kunst ausschließt.

Das Buch, das die ästhetischen und ethischen Gehalte der Stefan Georgeschen Welt- und Kunsterfassung postuliert, benutzt die dialektische Methode Schelers zur Kritik der bisherigen Kunstbetrachtung und gipfelt in einer Apotheose der dichterischen Divination, der Mythologie, wie sie Stefan George vollzogen haben soll. *Schwabacher.*

Lu Märten, Wesen und Veränderung der Formenkünste. Taifunverlag. Frankfurt a. M. 1924.

Das Buch stellt sich auf die Idee des historischen Materialismus. Bei vielen erkenntnisreichen, gut gesehenen, einzelnen Beobachtungen und einer Fähigkeit der Formulierung, die das methodische Rüstzeug dem historischen Materialismus zu verdanken hat, ist doch die Simplizität, mit der hier das Inkommensurable der Kunstleistung materialistisch begründet wird, offensichtlich unfruchtbar. Es bleibt hinter den meisten, rationalistischen Deutungen, besonders primitiver Kunst, ein Warum bestehen, auf das ebensowenig Antwort erfolgt als bei einer ebenso radikalen, idealistischen Darstellung des Kunstgeschehens.

Auch vom historischen Materialismus aus gesehen, kann der Trieb zur Kunst, zum Kunstspiel im allerweitesten Sinne, neben andere Triebe gesetzt werden. Die Formen der Kunst wie die Formen der Wissenschaft betrachtet diese Methode allerdings als Überbau der ökonomischen Gesellschaftsstruktur, die ihm die Ideologie und Färbung gibt. Lu Märten leugnet aber, indem sie von den „sogenannten Künsten" spricht, das Bedürfnis des Menschen, sich in zweckfreiem Spiel schöpferisch auszuleben, also den Begriff „Kunst" überhaupt — und damit erübrigt sich eigentlich das Buch.

Da die Verfasserin Handfähigkeit, also manuelle Leistung, die Formen hervorbringt, gleich Kunst setzt, kann die Maschine in ihrer weiterentwickelten Fertigkeit ebenso Kunst machen wie der Mensch. Indem sie Formen schafft, schafft sie Kunst. „Indem die aus ihrem eigensten Wesen mögliche Form als selbständige Form bewußt wird, tritt die Maschine in die Allianz der sog. Künste; sie hat das Niveau aller originalen Formgewinnung erreicht: ihr Produkt ist eine Form eines bestimmten Werkzeugs (Maschine) wie das Produkt der Künste das bestimmter anderer Werkzeuge (Hand- und Hirnwerkzeuge) war." Es wird hier sogar übersehen, daß die Maschine erst die Formen schafft, die der Geist des Menschen hineingibt.

Lu Märten schlägt in ihrem Sinne folgerichtig vor, anstatt besonderer Kunstarbeiter industrielle, maschinelle Qualitätsarbeiter zu bilden, „da jede Gesellschaftsfundierung die technischen Fortschritte der Kultur — des Bewußtseins — übernimmt, so ist der Boden aller neuen Formen in diesen zu sehen".

Es frägt sich nur, woher bei Lu Märtens historisch materialistischen Schlüssen solche überflüssige und unrationelle, immer wiederkehrende Ausschweifungen wie Tanz, Musik, Märchen, Lieder und selbst die primitiven Zeichnungen von Kindern und Erwachsenen stammen sollen, die doch nun einmal existent sind und waren, und die wir bis in die letzten, menschlichen Kulturleistungen wirksam sehen zu können glauben. *Schwabacher.*

Nußbaumer, Verwandlung der Bildform. Xenienverlag, Berlin.

Das Buch gibt ein kompliziert gedachtes, aber unscharfes Schema zum architektonischen Aufbau des Bildwerks. Das Grundsetzliche kann nicht bestritten werden, nämlich, daß Architektur, auch Plastik und Malerei, auf gewisse, einfache, konstruktive Gesetzlichkeiten zurückzuführen sind. „Alle diese streng architektonisch aufgebauten Bilder sind als Linien-, Flächen- und Körpersysteme nach den drei Hauptrichtungen: Horizont, Diagonal und Vertikal orientiert worden. Ecken und Kanten dieser Konstruktionslinien bestimmen immer zuerst die elementaren Figurenpolygone und Körperpolyeder; nachher sind sie, nach einem sichtbar gemachten Krümmungskanon, zu einer einzigartigen Kurvatur und Wölbung der geometrischen Umrißlinien und Umrißflächen abgerundet worden."

An Hand der ägyptischen Kunst soll die Fülle der Kompositionsmöglichkeiten dargelegt werden. „Man findet ein Bild aus Geraden und Ebenen, dann aus gekrümmten Linien und gewölbten Flächen, dann aus Raumkörpern und Körpermassen, dann aus Klangformen und Farbenklängen und schließlich noch eines aus Licht und Schatten. Geistigkeit und Körperlichkeit, Besinnung und Beseelung, Diesseits und Jenseits der Mauer, Tot- und Lebendigsein, geben sich in der Kammer des Mereru-Ka ein phänomenales Stelldichein, verbinden die Gegensätze von Natur und Kunst zu einer untrennbaren Einheit von wahrhaft ewigem Dasein." Nußbaumer geht hier so weit, daß die Auflösung des Bildes komplizierter und vieldeutiger ist als die zusammenfassende und untrennbare Erschauung des Werkes. Das gilt noch viel mehr für seine Anleitung über den Aufbau von Bildwerken. Die Bildkonzeptionen beweisen des Verfassers statisches Bildgefühl, haben aber nicht die schöpferische Notwendigkeit, die die Kunsterscheinung erst zwingend machen.

Merkwürdig ist, daß der Verfasser mit seinen Schlüssen fast immer von der ägyptischen Kunst ausgeht, die uns ästhetisch doch relativ schwer deutbar ist und die dazwischen liegende, große, europäische Kunst übergeht, die allerdings mit geometrischen und konstruktivistischen Formulierungen nicht restlos auszuschöpfen ist. *Schwabacher.*

Christoph Natter, Künstlerische Erziehung aus eigengesetzlicher Kraft. Verlag Leopold Klotz, Gotha 1924.

Das Buch benutzt die Erfahrung des praktischen Berufs und eigene Intuition auf lebendige Weise. Das Prinzip, daß die Grenzen der schöpferischen Begabung fließend, daß Talentiertheit und Untalentiertheit keine Unterschiede wie Tag und Nacht sind, daß es keine absolut unschöpferische Menschen gibt, wird im Unterricht fruchtbar gemacht. Die Kunststunde beginnt mit Ordnungsübungen. Unter der Begleitung einer einfach rhythmischen Musik, die die Kinder gleichsam zur Selbstversenkung zwingt, werden metrische Reihen in rhythmischer Regelmäßigkeit gezeichnet. Aus diesen gefühlshaften, linearen Reihen entstehen wie von selbst Flächenmusterungen. Dann folgen „Befreiungsübungen". Die schon lebendig gewordene Linie wird im spielerisch schöpferischen Tun zur Improvisation geweitet. Es entwickeln sich so künstlerisch gesetzmäßige Bildung mit Spannung und Lösung, Graden und Kurven, Konsonanz und Dissonanz. Auch die Farbe wird von der Metrik in Reihen und Flächen zur Symetrie, dann zur Improvisation und schließlich zu rhythmischer Komposition geführt. Ebenso wird das Gefühl für Helligkeit und Dunkelheit, für Form und Raum, aus organisch gefühlter Gesetzlichkeit gleichsam suggeriert. Freilich können wir nicht so weit gehen, wie der Verfasser, der die Bewußtheit des Verstandes als das Böse an sich in der Kunst aufzufassen scheint. Und wenn Natter das wunderbare Gespräch Kleists über das Marionettentheater zitiert und von der Marionette sagt „Je schwächer die Reflexion, um so strahlender die Grazie", so setzt Kleist doch als letzte Synthese schöpferischer Kräfte den Gott, in dem das unendliche Bewußtsein mit dem reinsten Instinkt zusammentrifft. Auch die Diskrepanz zwischen gleichsam mystisch gewachsener, künstlerischer Leistung und ihrer Anwendung im Werkunterricht, also im Kunstgewerbe, ist von Natter nur überbrückt, nicht gelöst. Merkwürdigerweise und für unser Gefühl im Gegensatz zu der vorher besprochenen Einstellung zur Kunst, spricht der Verfasser die Zweckform an sich schon als Kunst an. Aber wozu sollte dann die geforderte Selbstversenkung und Absonderung bei der eigentlichen Kunstleistung noch dienen? Die zweckhafte Form scheint uns nur dann Kunstform zu sein, wenn sie in ihrer äußeren Erschei-

nung den Zweck spiegelt, wenn die Form die spielende Wiederholung, gleichsam das Symbol des Zweckinhaltes, geworden ist. Kunst und Werkunterricht scheinen uns im Gegensatz zu Natter verschiedenartigen Kategorien anzugehören und nur locker durch die Nötigung zu manueller Geschicklichkeit verbunden. *Schwabacher.*

Albert Gleizes, La Peinture et ses Lois. Ce qui devait sortir du Cubisme. Paris 1924.

Dieser Seperatdruck aus dem in der Revue „La vie des lettres et des arts" erschienenen Essay setzt als oberstes Gesetz für den Freskomaler des Mittelalters den Rhythmus. „Le rythme trouvait son équivalent et sa preuve, non seulement dans les mêmes nombres intérieurs, mais dans le retour du même visage identique qui en affirmait la constance."

Nach Gleizes ist im Mittelalter das gemälte Werk „rhythmée" im 15. und 16. Jahrhundert „composée", am Ende des 17. und zum Beginn des 19. Jahrhunderts „arrangée" und vom 19. bis zum 20. Jahrhundert „instantanée". Gegen diese einseitige Formulierung wären schon Einwände zu machen, aber wenn hier Gleizes noch fühlbare Unterscheidungen benutzt, verliert er sich im Verlaufe der Broschüre ganz im Gedanklichen.

Geometrische Konstruktionen sollen Wesen und Art der Kunstleistung bestimmen, gleichsam Rezept sein. Es frägt sich, ob diese Schemen den Künstlern, außer Gleizes selbst, behilflich sein können und nicht starres Gerüst bleiben. *Schwabacher.*

Gustav Berthold Volz, Friedrich der Große im Bilde seiner Zeit. Verlag K. F. Koehler. Berlin und Leipzig 1926.

Eine ansprechende ikonographische Studie, die für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts durchaus nicht nebensächlich ist. Denn auf diesen rund 40 Tafeln erscheint der Preußenkönig nicht nur in den verschiedenen Lebensaltern (den Beschluß macht die Totenmaske), sondern auch in der Auffassung verschiedener Künstler von Rang, wie etwa von Ziesenis, Graff, Chodowiecki und Schadow. Jedes dieser Porträts, angefangen bei den Kinder- und Jugendbildern Pesnes, hat seine besondere Geschichte, und der ist der Verfasser auf Grund von zeitgenössischen Quellen nachgegangen. Aus den insgesamt 1000 Bildern, die es von Friedrich gegeben haben soll — ob überhaupt eines darunter ist, das wirklich nach dem Modell gemalt ist, steht immer noch nicht unbedingt fest, so sehr das Ziesenisbild diesen Anspruch geltend machen darf —, sind vom Verfasser diejenigen malerischen, graphischen und plastischen Darstellungen ausgewählt worden, die den meisten Grad von Ähnlichkeit haben und zu diesen, das Urteil der Zeitgenossen kennenzulernen, ist besonders reizvoll. Also alles in allem eine verdienstliche Arbeit, die in geschmackvoller Ausstattung und mit einem klaren Tafelanhang erschienen ist. *Biermann.*

G. H. Stratz, Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner. Vierte Auflage. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1925.

Dieses verdienstvolle Buch hat es bereits zur vierten Auflage gebracht, ein Erfolg, der dem Verfasser nicht vergönnt war mitzuerleben. Leicht lesbar und belehrend erfüllt es seinen Zweck. Wir machen uns einen klaren Begriff vom Leben und Kunstideal der Japaner, ihrer Körperformen im Vergleich mit anderen Rassen. Auch dürfte für unsere Leser von Wichtigkeit sein die Darstellung über Zeichnung, Malerei, monumentale Plastik und Kleinkunst, bei denen Stratz sehr objektiv und anschaulich verfährt. Schöne Ausstattung und klarer Druck zeichnen dieses Werk aus. *Brosch.*

Alfred Jeremias, Allgemeine Religionsgeschichte. Zweite verbesserte Auflage. Mit 22 Abbildungen. R. Piper Verlag, München 1924.

Das bereits seit Jahren rühmlichst bekannte Handbuch der Religionsgeschichte hat in der Neuauflage eine Reihe der neuesten Forschung Rechnung tragender Ergänzungen und Veränderungen erfahren. So sind das Kapitel über den Neubuddhismus überarbeitet worden und die Literaturangaben erweitert worden. Der Wert dieses Handbuchs beruht einmal auf der mit besonderem Nachdruck gegebenen Darlegung der Mysterien und ihrer Bedeutung, andererseits auf der weitzügig systematischen Erfassung der außerchristlichen Religionen: Der primitiven Völker, des alten Orients, Arabiens, Irans, Indiens, Chinas, Japans, sowie der mittelamerikanischen Kulturen, der Antike und der Germanen. Die besondere Berücksichtigung der asiatischen Religionen, über die das Buch eine knappe und klare Gesamtorientierung vermittelt, macht es besonders dem, der mit der Kunst dieser Länder sich befaßt, wichtig.

Der Verlag hat der Neuauflage 22 Abbildungen nach religionsgeschichtlich bedeutsamen und für die betreffenden Religionsgebiete typischen Stücken beigegeben.

Karl With.

Die Musik in der Malerei. Mit einer Einleitung von Curt Moreck. G. Hirths Verlag, München.

Der Untertitel des Buches heißt „Ein kunst- und kulturhistorischer Orientierungsversuch", denn das schwierige Thema, das die Kenntnis zweier Gebiete, das Vertrautsein mit Musik- und Kunstgeschichte voraussetzt, ist auf weitere Strecken noch nicht erforscht worden. Als Hauptarbeiten von Musikhistorikern — m. W. hat noch kein Kunsthistoriker den Stoff behandelt — seien genannt, weil sie M. nicht zitiert und anscheinend auch nicht verwertet hat: Hugo Leichtentritts Aufsatz im 7. Jahrgang der Sammelbände der internat. Musikges. „Was lehren uns die Bildwerke des 14. bis 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?" — freilich nur eine glänzende, überaus reiche Materialsammlung —, weiter Buhle, „Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters" (Leipzig 1903) und Max Seifferts Abhandlung über „Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstichs" im Archiv f. Musikwiss. 1918 bis 1919, wo die eigentümlichen Tafeln des Marten de Vos behandelt werden, welche ganze Musikstücke in Noten enthielten.

Sind auch die beiden letzten Arbeiten vornehmlich für Musikhistoriker wichtig, so wird ohne Leichtentritts Forschungen niemand auskommen, der eine wissenschaftliche Bereicherung sei es für Musik-, sei es für Kunstgeschichte erstrebt. Daran ist dem Verfasser nicht gelegen, seiner Einleitung fehlt der leitende Gedanke.

Dieser könnte von zweierlei Art sein. Nämlich für den Musikhistoriker, ähnlich wie er in den genannten Abhandlungen aufgestellt ist: Was bekundet die Malerei über die musikalische Praxis einer Epoche? — oder für den Kunstgeschichtler: Wie kann musikhistorisches Wissen für die Erklärung von Werken der bildenden Kunst von Wert sein? Um hier nur ein Beispiel für die Fruchtbarkeit dieser Fragestellung zu geben: Die wenigsten Betrachter von Frans Halsens „Musizierenden Knaben" in Kassel werden die Geste richtig deuten, die der ältere singende Knabe macht. Erst wenn man weiß, daß hier in einer Pause des Lautenspiels die Rechte den Takt zum Gesange angibt (Leichtentritt a. a. O.), findet die Geste eine befriedigende Erklärung. In vielen ähnlichen Fällen wird der musikhistorisch Geschulte einen Beitrag zur Ikonographie liefern können, und heute, wo die Kunstschriftstellerei oft an subjektivistischer Auslegung krankt, dürfte die Vervollkommnung der Sachkenntnis auf diesem Gebiete zu begrüßen sein.

Der ikonographische Gesichtspunkt ließe sich verbinden mit einer Darstellung, wie sich die künstlerische Wiedergabe von Musik im Bilde gewandelt hat. Dabei würde sich naturgemäß eine der gesamten Entwicklung parallel laufende Linie ergeben, aber es erscheint nicht unmöglich, daß auch neue Erkenntnisse für die Kunstbetrachtung gewonnen würden.

Ähnliche Aufgaben hat sich der Verfasser nicht gestellt. Bekannte Tatsachen aus Kunst-, Musik- und Kulturhistorie seit dem 15. Jahrhundert — antike und mittelalterliche Darstellungen bleiben unbeachtet — werden auf 113 Seiten vorgetragen. Als Lapsus sei angemerkt, daß (S. 45) die Bezeichnung „zwerchpfeiffen" aus Hans Sachsens Versen zu Jost Ammans „Stände und Handwerker" mit Zwergpfeife statt mit Querpfeife übertragen wurde.

Bei der Wahl der 147 Bildtafeln sind die Holländer des 17. Jahrhunderts in zu reichem Maße bedacht worden, so daß Wiederholungen ermüden.

Alles in allem: das Buch ist für das breite Publikum bestimmt (weshalb es nicht schlecht zu sein brauchte) und kann als Baustein für gründlichere Forschungen über das Thema nicht ernstlich in Betracht kommen. *H. Grisebach.*

A. Holtmont: Die Hosenrolle. München, Meyer & Jessen 1925.

Ein fleißig, aber ziemlich wahllos zusammengetragenes Material über alle, unter irgendwelchen Bedingungen denkbaren Fälle, wo Frauen Beinkleider anziehen; nicht etwa nur auf der Bühne, sondern auch als ethnische, berufliche, kostümliche Variation, als Künsterlaune usw. Was haben Pyjama, Almdeandl, Chinesin eigentlich mit „Hosenrollen" zu schaffen! Um das Chaos zu vervollständigen, hat nicht etwa der Verfasser die zugehörigen vielen Bilder besorgt, sondern Willy Wolfradt „und wußten nichts voneinander". Es werden merkwürdige Bücher verlegt in dieser Baissezeit des Bücherverlegens! *Paul F. Schmidt.*

Fried Lübbecke: Alt-Frankfurt. Mit Aufnahmen von Paul Wolff. Frankfurt am Main, Englert & Schlosser, 1924/26.

Die Frankfurter Altstadt gehört noch heute zu den schönsten Städtekomplexen Deutschlands, obwohl sie den Kern einer stets wachsenden Großstadt bildet und deshalb schon erheblich unter den Einwirkungen der Verkehrsbedürfnisse gelitten hat. Das noch Bestehende im Bilde für alle Zukunft festzuhalten, ist der Zweck dieser Bändchen von würdigem Format. Die vorzüglichen Aufnahmen stammen von Paul

Wolff; der Text, sehr eingehend, mit liebevoller Versenkung in Geschichte und Merkwürdigkeit aller Bauten, Kunstwerke, Straßenzüge und Geschehnisse, und doch klar und allgemein verständlich geschrieben, von Lübbecke, der damit eine wirkungsvolle Propaganda für seinen „Bund tätiger Altstadtfreunde" treibt. Bisher hat der rührige Verlag seit 1924 drei Bände erscheinen lassen, mit ca. 120 Abbildungen. Es scheint, daß weitere folgen sollen, was durchaus zu begrüßen wäre. *Paul F. Schmidt.*

Vernon Blake: Relation in Art. (London: Oxford University Press.)

Wie kommt es, fragt sich der Autor in der Einleitung seines Buches, daß ich imstande bin, so gänzlich verschiedene künstlerische Schöpfungen wie eine späte Aquarellskizze und eine ägyptische Statue zu würdigen? Ist etwa meine Persönlichkeit fazettiert, das heißt, gibt es in ihr eine ägyptische und eine englische Aufnahmefähigkeit oder besteht zwischen den beiden Werken eine Verbindung, die über dazwischenliegende künstlerische Manifestationen führt? Der Autor entschließt sich für die zweite Theorie und sucht ihre Richtigkeit durch eine systematische Analyse der Elemente nachzuweisen, die ein Kunstwerk ausmachen. Doch liegt der Wert des Buches nicht in seinen theoretischen Erörterungen, sondern im zweiten, angewandten Teil, wo über die verschiedensten Kunstwerke außerordentlich kluge und feine Dinge gesagt werden. Der Verfasser, obwohl Engländer, hat nicht den traditionellen englischen Ausblick. Wenn er zwischen der romantisch-emotionellen Einstellung der angelsächsichen Welt und dem griechischen Sinn für „la forme" unterscheidet, dann gelten seine Sympathien der zweiten Tendenz. Er zieht Phidias Rodin vor, Claude Lorrain Turner, Ingres Delacroix und die französische Architektur der englischen. Vernon Blake hatte bei seiner Arbeit, die den wertvollsten englischen Beitrag zur Kunstkritik der letzten Jahrzehnte bedeutet, die besondere Schwierigkeit zu überwinden, daß es in seiner Sprache keine festen stilkritischen Begriffe gibt, insbesondere fehlen die Bezeichnungen für Unterschiede der plastischen Qualität. *Bodmer.*

Old Master Drawings, A. Quarterly Magazine for Students and Collectors. Edited by K. T. Parker. Vol. 1, Nr. 1 (London, Batsford 1926).

Diese neue, der Veröffentlichung ausgewählter alter Meisterzeichnungen dienende Zeitschrift wendet sich in erster Linie an den Kunsthistoriker und den Sammler. Herausgeber ist Mr. Parker, ein junger englischer Kunsthistoriker, dem ein umfängliches „beratendes Komitee" englischer und ausländischer Autoritäten zur Seite steht, worunter Dodgson, Fischel, Friedländer, Ganz, Lugt, Tietze usw. Jeder Reproduktion ist im Textteil eine größere oder kleinere Notiz gewidmet, worin alle die Punkte erörtert werden, die den Kunstfreund interessieren könnten (künstlerische Wertung, Herkunft, gegenwärtiger Besitzer, Gründe für die Zuschreibung, Format und Zeichenmaterial, Datum). Das eben erschienene erste Heft enthält 17 Reproduktionen von Zeichnungen Guardis, Lorenzo di Credis, Andrea del Sartos, Wolf Hubers und andern. In einem einleitenden Spezialartikel, betitelt „Verschiedene, unveröffentlichte Figurenzeichnungen Francesco Guardis", vertritt Baron von Hadeln die Ansicht Dr. Giuseppe Fioccos, daß der Maler venetianischer Ansichten auch der Autor einer Anzahl figürlicher Zeichnungen ist, und fügt den bereits vom italienischen Kunsthistoriker entdeckten verschiedene neue hinzu, von denen eine („Die Geißelung") sich in Dresden befindet und Tiepolo zugeschrieben ist

Bodmer.

Georg Grosz und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Malikverlag, Berlin.

Das Büchlein zeigt in klarer und lebendiger Darstellung eine interessante Diskrepanz zwischen der unwillkürlichen, künstlerischen Ausdruckskraft von Grosz und seiner Ideologie. Wenn man die Konsequenz aus der Dialektik der drei Aufsätze ziehen wollte, wäre ein revolutionärer Film, eine fulminante Propagandarede eine wichtigere Leistung als die Arbeiten von Grosz, die dem Volksempfinden fern und der „herrschenden Klasse" ein, wenn auch nicht eindeutiger, ästhetischer Eindruck und Genuß sind. Gäbe es nicht eine überrationelle Gesetzlichkeit, die Grosz zu seiner besonderen, bildnerischen Tat zwingt, so würde er schlechtere Kunst und wirkungssicherere Propaganda machen. Zum Glück für die Kunst übertönt die schöpferische Erkenntnis den Willen des Intellekts.

Die Autoren übersehen in ihrer Darstellung früherer Kunsttendenzen, daß sich in der künstlerischen Schöpfung der ganze Mensch (natürlich auch seine politische Weltanschauung) spiegelt. Grosz und Herzfelde gehen vom Zweck anstatt vom Trieb der Kunstleistung aus. Deswegen braucht, wogegen mit Recht von den beiden Autoren polemisiert wird, die künstlerische Produktion nicht in der blauen Luft zu schweben, sondern sie wird im Charakter des

Künstlers (also auch in seiner sozialen Gegebenheit) verankert sein. *Schwabacher.*

Schöpfung. Beiträge zu einer Weltgeschichte religiöser Kunst. Herausgegeben von Oskar Beyer. Bd. 1: Georg Stuhlfauth, Der christliche Kirchenbau des Abendlandes. Bd. 2: Heinrich Ehl, Buchmalerei des frühen Mittelalters. Bd. 3: Paul F. Schmidt, Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis und seine Erneuerung der religiösen Malerei. Bd. 4: August Hoff, Christliche Mosaikbildkunst. Bd. 5: Oskar Beyer, Religiöse Plastik unserer Zeit. Bd. 6: Eckart von Sydow, Ahnenkult und Ahnenbild der Naturvölker. Berlin. Furche-Kunstverlag 1925.

Die ersten sechs Bändchen dieser Schriftenreihe, die fortgesetzt werden soll, enthalten gewissermaßen die Einleitung zu dem Programm, das der Verlag sich vorgesetzt hat: die Welt der religiösen Kunst in ihren mannigfachen Einzeläußerungen als eine Einheit darzustellen, wobei der christlichen Kunst der Hauptanteil zufallen soll. Letzter Zweck ist: „im Zusammenhang mit den Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint mir künstlerischem Gebiete wegbereitend zu wirken für die Geburt einer neuen künftigen Symbolik des Glaubens." Damit treten diese Sonderveröffentlichungen in einen gewissen Gegensatz zur Darstellungsweise der allgemeinen Kunstgeschichte, insofern sie das Hauptgewicht auf die Herausarbeitung der Formgedanken legt, während hier die sinnbildformende Kraft des Kunstwollens sich einen Ausdruck schafft. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint mir die Darstellung Stuhlfauths als die am besten gelungene, zumal sie das Ganze des abendländischen Kirchenbaues zu umfassen sich bemüht. Für den verhältnismäßig kleinen Kreis der Miniaturen des frühen Mittelalters gibt Ehl eine zureichende Wertung ihres religiösen Inhaltes und ihrer Formen auf Grund der wechselnden Zeitanschauungen. Gegen diese beiden Darstellungen bedeutet die Abhandlung von Hoff einen Rückschritt, da es ihr nicht gelingt das Thema, die religiöse Bedeutung dieser Kunstübung im Rahmen des christlichen Kultes und seiner Architektur zu erfassen. Die Vorliebe für die Schilderung technischer Einzelheiten und eine Ästhetik, die dem Formalen, aber nicht dem Geist jener frühen Jahrhunderte nahe kommt, wird dem Leser niemals die grandiose Monumentalität dieser Zeiten verlebendigen können. Unverständlich ist mir die Herstellung der Abbildungen nach Kopien, die Puhl und Wagner für ihre Atelierzwecke sich haben anfertigen lassen; denn es gibt gute Photos nach allen besprochenen Originalen. — Der kleine Aufsatz von P. F. Schmidt wird wohl nur demjenigen in seiner ganzen Bedeutung verständlich werden können, der sich bereits eingehend mit den Romantikern der Frühzeit beschäftigt hat. Er ist als Repetitorium vorzüglich oder höchstens als Einleitung zu werten, zu der man aber eine Fortsetzung erwartet, die man nicht findet. Man sollte es vermeiden, in dem geplanten Zusammenhang Fragmenten, wie diesem, eine nicht zu begründende Selbständigkeit zu supponieren. — Beyer gibt eine kleine Auswahl von 22 in der Mehrzahl holzgeschnitzten religiösen Skulpturen der Gegenwart. Seine begleitenden Worte haben nichts von dem überheblichen Literatengeschwätz, das so manche Äußerungen über die Problematik der Gegenwartskunst unerträglich macht. Sehr einsichtsvoll kommt er zu dem Schluß: „Hier ist nicht bereits die neue religiöse Kunst, die kommen muß. Deren Zeit ist heute noch nicht da... Bei aller Eigenkraft empfinden wir das Fühlen und Denken beherrschende Vorbild des Mittelalters, der Naturvölker, der Kunst des orthodoxen Rußlands nur zu deutlich." Die Zukunft wird über diese eklektizistische Epigonenkunst wohl nicht anders urteilen; wohl aber anders als v. Sydow, der in Band 6 den Ahnenkult und das Ahnenbild der Naturvölker behandelt. Anstatt den Ethnologen dankbar zu sein, daß sie uns Nichtfachleuten die Wege gewiesen haben, auf denen wir für den Europäer wahrscheinlich niemals ganz ausschöpfbaren Psyche des Primitiven nahekommen können, wird deren Vorarbeit verkleinert und ausgerechnet einzelnen Künstlern das Verdienst zugeschrieben, uns die Kunst der Primitiven gewissermaßen geschenkt zu haben, dadurch, daß sie sich von ihr anregen ließen. Das heißt denn doch wohl die Geschichte auf den Kopf stellen. Anstatt sich mit einem „ignoramus" zu begnügen, wird vom Verf. eine autoritative Interpretation dieser „primitiven" Ahnenbilder gegeben. Was weiß der Verf. von der Geschichte jener Völker, die ohne Kenntnis und ohne Urteil über ihre eigene Geschichte leben! Ihr Seelenleben wird uns trotz aller Psychoanalyse noch verschlossener bleiben als unser eigenes. Und alles, was dazu gesagt wird, ist letzten Endes nur ein Beweis dafür, daß sich mit Worten trefflich streiten läßt. *Pelka.*

Eckhard Unger: Sumerische und akkadische Kunst. Jedermanns Bücherei. Ferdinand Hirt. Breslau 1926.

Zwei scharf umrissene Perioden, die sumerisch-akkadische und die babylonisch-assyrische sind in der Kultur- und Kunstgeschichte des alten Mesopotamien zu tren-

nen. Sumer war im Norden, Akkad im Süden. Die Herrschaft der sumer-akkadischen Kunstepoche ist etwa von 3300—1900 v. Chr. zu rechnen. In einer jüngeren Periode von 1900—550 v. Chr. tragen die Kunstdenkmäler den Stempel der babylonischen und assyrischen Kultur, ohne daß die Errungenschaften der älteren Zeit ganz verloren gehen.

Die akkadische Kunst, die die Kunst der eigentlichen Ureinwohner des Landes, der Sumerer, langsam überflügelte, entwickelte aus der strengen Stilisierung und Reihung Gruppenbildung und plastische Zusammenfassung. Später erfolgte in Politik und Kunst eine Erneuerung der sumerischen Herrschaft.

Das wichtige Gebiet altorientalischer Kultur kann in dem kleinen Buch in der leicht eingängigen Sprache auch Laienkreisen verständlich sein. Darüber hinaus gibt es in einem Kapitel „Die Regeln des Kunststils" eine dem Kunstliebhaber willkommene Analyse der künstlerischen Formgestaltung. Wie bei allen östlichen Völkern handelt es sich nicht um die Darstellung der Naturerscheinung, sondern um ein vorgestelltes Ideal. Die einzelnen Teile in ihren charakteristischen Erinnerungsbildern wurden willkürlich zusammengesetzt.

Schwabacher

Das Alte Testament im Bilde. Ein Illustrationswerk mit über 2000 Abbildungen von altchristlichen, mittelalterlichen und neuzeitlichen Kunstwerken. Herausgegeben von Theodor Ehrenstein. Wien, Halm & Goldmann (Albert Kende), 1923.

Der Popularisierung der allgemeinen Kunstgeschichte zu dienen ist, wie der Herausgeber ganz besonders betont, der ausschließliche und alleinige Zweck dieses mächtigen Bilderbuches, das den Inhalt des Buches der Bücher in Kunstschöpfungen des Abendlandes aus einem Zeitraum von sechzig Geschlechtern vor Augen stellt. Sieht man das durch das Fremdwort nicht unbedingt eindeutig bestimmte Ziel darin, ein reichhaltiges Anschauungsmaterial von Darstellungen alttestamentarischer Stoffe auf das bequemste erreichbar zu machen und eingehendem Studium zu erschließen, so ist hier außerordentlich viel erreicht. Mit einem gewaltigen Aufwand an Mitteln sowohl als an Mühe und unendlichem Fleiß ist aus allen in Betracht kommenden Gegenden, Zeiten und Richtungen völlig unvoreingenommen — selbst Kokoschka und Chagall fehlen nicht — Einschlägiges zusammengetragen, doppelt brauchbar, da besondere Verzeichnisse von Orten, Künstlern, aber auch der Quellen der Abbildungen beigefügt sind. Neben längst Vertrautem und Allbekanntem bietet sich eine erstaunliche Menge des Entlegenen und Versteckten, darunter dankenswerterweise recht häufig bisher Unveröffentlichtes, vor allem an mittelalterlichen Buchmalereien, so daß sich die Durchsicht des Werkes für jeden Kunsthistoriker empfiehlt. Sogar; denn nicht für solche ist das Werk gedacht. Ehrenstein möchte mit ihm weiteste Kreise für die Kunstgeschichte gewinnen und sie zum Kunstverständnis führen. Und sicherlich vermag auch eine Zusammenstellung von Kunstschöpfungen, die aus einem bestimmten Gedanken oder Gedankenkreis herausgewachsen sind, manche Aufklärung allgemein kunstgeschichtlicher Art zu bringen. Doch bleibt eine auf breiterer Grundlage aufgebaute Einführung in die Kunstgeschichte so lange zweifellos ergiebiger, als nicht aus der Beschränkung des Stoffs auf ein bestimmtes Gebiet die Möglichkeit besonderer und vertiefter Erkenntnisse gewonnen wird. Bei der gesonderten Vorführung gerade von Darstellungen biblischer Gestalten und Begebenheiten, ewig bedeutungsvoller Stoffe, hätte gewiß ein Aufzeigen der aufschlußreichen Entwicklungsgeschichte eben ihrer künstlerischen Gestaltung und der sie bestimmenden Kräfte unendlich viel näher gelegen als das schon oft mit geringerem, aber zielbewußter ausgewähltem Anschauungsmaterial eindrucksvoller und wirkungssicherer bewerkstelligte Belegen allgemeinster Entwicklungserscheinungen. Dazu aber ist nirgends ein Versuch gemacht, und man gewinnt den Eindruck, als habe Ehrenstein von dieser Möglichkeit keine Ahnung gehabt, da er den gewaltigsten Entwicklungsfaktor künstlerischen Gestaltens und besonders des Schaffens auf diesem Gebiete, die Graphik, ganz außer Betracht ließ und nicht einmal seine Ankündigung einer, übrigens nach Art und Bestimmung nicht näher gekennzeichneten Veröffentlichung zur Geschichte der Graphik im Text zum Anlaß nahm, auf die Unerläßlichkeit einer derartigen Ergänzung der vorliegenden Darbietung hinzuweisen.

Josten.

Der kleine Brockhaus, Brockhaus' Handbuch des Wissens in einem Band. In Halbleinen 23 M., in Halbfranz 30 M.

Unsere großen vielbändigen Konversationslexika sind früher in Auflagen abgesetzt worden, die bei Bekanntgabe märchenhaft anmuten würden. Unter der Not der Zeit ist das anders geworden. Das Bedürfnis der raschen Orientierung besteht zwar nach wie vor, aber es ist für die meisten Menschen unmöglich, große Summen für Werke allgemeiner Orientierung auszugeben. Der kleine Brockhaus ist ein Muster für die neue Form knappester und doch zu-

verlässiger Aufklärung. Er enthält bei sehr bescheidenem Preise auf etwa 800 dreispaltig gesetzten Seiten 54000 Stichwörter und auch noch 6000 oft sehr nützliche Abbildungen und 89 Tafeln und Karten. Wenn man ein solches Buch prüfen will, so wird man natürlich nur Stichproben vornehmen können auf dem Gebiete, das dem Rezensenten am nächsten liegt. Nimmt man also die Kunst als Maßstab, so wird man finden, daß alles darin enthalten ist, was man billigerweise verlangen kann, und gerade auf diesem Gebiete sind die Abbildungen berufen, längere Ausführungen zu ersetzen.

Klinkhardt.

Oskar Beyer, Weltkunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte. Sibyllen-Verlag, Dresden 1923. 200 Seiten. 23 Abbildungen.

Mit derselben Naivität, mit der hier von Weltkunst gesprochen wird, wo es sich bestenfalls um die Gesamtschau der vergangenen und gegenwärtigen Kunst dieses Planeten handelt, wird die ganze Problematik des Buches abgerollt. Hier wie da eine falsche Schätzung der Dimension. Auch der Begriff der Weltkunst hätte seinen Sinn; an ihn denkt der Verfasser nicht und wäre ihm auch nicht gewachsen gewesen. Gefordert wird die Umstellung der Kunstforschung von der europäischen Befangenheit, vom Bildungsmäßigen, vom klassischen Ideal zur Totalität, zum Erlebnis und zum Wurzelhaften; die Umwertung zugunsten der „Gemeinschaftskunst". Vor fünfzehn Jahren hätte ein solches Buch vielleicht revolutionierend gewirkt. Aber freilich war damals der Impuls seiner Haltung noch nicht so popularisiert, daß es in dieser Breite und Strukturlosigkeit hätte geschrieben werden können. Selbst so allgemein gefaßt, hätte es präziser gewirkt aus der unmittelbaren Kraft seiner Produktion. Im Grunde kann kein Buch ausdrücken, was nicht die Zeit bewegt, offen oder latent. Aber es muß nicht immer so aus zweiter Hand wirken wie hier. Das Problem ist bereits im produktiven Sinne zu aktuell, auch wenn noch überlagert von der langsam schwindenden Tradition, als daß es noch rein als Forderung formuliert werden könnte; außerhalb der populären Literatur kann es sich bereits nur noch um allerpositivste Erfüllung handeln. Die wahre Situation der Kunstgeschichte, der gegenwärtigen, aber auch der vergangenen, erscheint hier verzerrt, und bedenklich droht gegenüber der Beschränktheit der Spezialisierung die nicht minder gefährliche der — Universalität. Die Form, in der die Forschungs- und Wertungsarbeit der Vergangenheit abgelehnt wird, verrät einen gerade in diesem Zusammenhange bedenklichen Mangel an Einsicht oder Unvoreingenommenheit für die symbolhafte Bedeutung von historischen Erscheinungen, als die auch die historische Forschungsarbeit selbst gefaßt werden muß. Auch übersieht der Verfasser den Stoff, den er behandelt, bei weitem nicht; er schreibt mehr aus Liebe als aus Einsicht zur Sache. Die Begriffe, namentlich auch sein Zentralbegriff der Gemeinschaft, sind unpräzis und erkenntnismäßig nicht begründet. Die Sicht ist einseitig und im Grunde doch traditionell, wie namentlich auch die Stellung zur Antike beweist, deren Umwertung in der Tat unvermeidlich ist, aber anders ausfallen wird als hier. Dilettantisch ist das Buch nicht deshalb, weil es die übliche Spezialisierung vermeidet, sondern aus Überschätzung der Kraft.

Ludwig E. Redslob.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig

Das Buch für alle Italienreisenden und Freunde der römischen Geschichte

ROM

ZEITEN * SCHICKSALE * MENSCHEN

von Dr. Franz Kuypers

538 Seiten mit 48 Tafeln. Gebunden M. 18.—

Trotz der reichen, schon bestehenden Rom-Literatur ist das Kuyperssche Buch berufen, eine seit langem vorhandene Lücke zu schließen. Denn der bekannte Kulturhistoriker und Schulmann, von dem in unserem Verlag bereits das bekannte Werk über Spanien erschien, hat zum ersten Male auf mehr als 500 Druckseiten das gesamte Rom von den Urzeiten bis auf die Gegenwart dargestellt und zwar nicht nur als Stadtbild, sondern auch in den politischen, sozialen, literarischen, kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Beziehungen, welche die Stadt erst zum Brennpunkt der Welt-, Kirchen- und Kulturgeschichte gemacht haben. Diese universale Einstellung der Geschichte Roms gegenüber, die heute rund drei Jahrtausende verkörpert, macht unser Rom-Buch zu einem neuen »Gregorovius« des 20. Jahrhunderts. Das Buch ist drucktechnisch hervorragend und enthält 48 Bildtafeln, die engste Beziehung zum Titel und dem Inhalt haben, außerdem neun Karten, darunter einen eigens vom Verfasser entworfenen Pharusplan der geschichtlichen Bauten der ewigen Stadt. Kuypers »Rom« wird Aufsehen erregen. Es ist für alle Diejenigen bestimmt, denen Rom das große Erlebnis bedeutet

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

Soeben erschien:

FANNY LEWALD

RÖMISCHES TAGEBUCH 1845/46

Herausgegeben von Dr. Heinrich Spiero

Geheftet M. 4.80 * 390 Seiten und 8 Tafeln * **Gebunden M. 6.—**

Die römischen Tagebücher der Fanny Lewald, eines der großartigsten Denkmale aus der Spätblüte des Deutsch-Römertums, erscheinen jetzt zum ersten Male, obwohl bereits die greise Dichterin die Herausgabe vorbereitet hatte, die indeß der Tod vereiteln sollte. Nun hat die kundige Hand Heinrich Spieros, der erst jüngst Fanny Lewalds schönsten Roman der Familie Darner neu veröffentlichte, diese Selbstbekenntnisse für den Druck vorbereitet, eingeleitet und mit den notwendigen biographischen Unterlagen versehen. Diese Tagebücher behandeln den Liebesroman der Fanny Lewald in jenem Rom der vierziger Jahre, wo sie mit Goethes Tochter Ottilie, der Adele Schopenhauer, Sybille Mertens u. a. eng verbunden war. Nie hat die Feder der Dichterin farbiger, liebenswürdiger und einprägsamer geschildert als hier, wo es sich um das eigene hoffnungslose Erlebnis handelt

**Ein Buch für die Gemeinde
Goethes und alle Freunde einer kulturgeschichtlich
bedeutsamen Memoiren-Literatur**

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

Im Jahre 1926 erschienen in unserer Sammlung

Meister der Graphik

Band 13:

LUCAS VAN LEYDEN

Von MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit 104 Abbildungen auf 82 Taf. in Lichtdruck
Preis in Ganzln. M. 20.—, in Halbled. M. 23.—

»Sowohl was die Qualität der Abbildungen, wie den einleitenden Text betrifft, zählt der Band zu den am besten gelungenen in der Reihe der »Meister der Graphik«. *Repertorium f. Kunstwissenschaft*

Band 14:

PETER FLÖTNER

Von E. F. BANGE

Mit 85 Abbildungen auf 55 Taf. in Lichtdruck
Preis kartoniert M. 16.—, gebunden M. 18.—

Die Holzschnitte Peter Flötners, die in diesem Bande zum ersten Male im Zusammenhang abgebildet werden, gehören zu den Meisterleistungen der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts.

Früher erschienene Bände unserer Sammlung:

Band 1:

JACQUES CALLOT

Von HERMANN NASSE. 4°. VIII und 100 Seiten Text. Mit einem Titelbild und 104 Abbildungen auf 50 Tafeln in Lichtdruck. 2. Aufl. In Ganzleinen M. 15.—; in Halbleder M. 18.—

Band 2:

DIE ANFÄNGE DES KUPFERSTICHS

Von MAX GEISBERG. 2. Auflage. 4°. VIII und 90 Seiten Text. Mit 144 Abbildungen auf 74 Tafeln in Lichtdruck . . . . In Ganzleinen M. 17.—; in Halbleder M. 20.—

Band 4:

FRANCISCO DE GOYA

Von VALERIAN VON LOGA. 4°. 42 Seiten Text. Mit einem Titelbild und 73 Abbildungen auf 71 Tafeln in Lichtdruck. 2. Auflage . . . . In Ganzleinen M. 16.—; in Halbleder M. 19.—

Band 8:

REMBRANDTS RADIERUNGEN

Von RICHARD GRAUL. 4°. X und 34 Seiten Text. Mit 541 Abbildungen auf 200 Tafeln in Lichtdruck. 2. Auflage . . . . In Ganzleinen M. 36.—; in Halbleder M. 40.—

Band 10:

DER MEISTER E. S.

Von MAX GEISBERG. 2. Auflage. 4°. VIII und 82 Seiten Text. Mit 159 Abbildungen auf 77 Tafeln in Lichtdruck . . . . In Ganzleinen M. 16.—; in Halbleder M. 19.—

Band 11:

CHARLES MERYON

Von GOESTA ECKE. 4°. X und 44 Seiten Text. Mit einem Titelbild und 60 Abbildungen auf 55 Tafeln in Lichtdruck . . . . In Ganzleinen M. 15.—; in Halbleder M. 18.—

Band 12:

GUSTAV DORÉ

Von GUSTAV F. HARTLAUB. 4°. 170 Seiten Text mit 41 Abbildungen in Strichätzung, Autotypie und Lithographie . . . . , . In Ganzleinen M. 20.—; in Halbleder M. 23.—

KLINKHARDT & BIERMANN * VERLAG * LEIPZIG

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.